ACADÉMIE DES SCIENCES SOCIALES ET POLITIQUES
DE LA RÉPUBLIQUE SOCIALISTE DE ROUMANIE

REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART

Série Théâtre, Musique, Cinéma

TOME
XIX
1982

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

COMITÉ DE RÉDACTION

Rédacteur en chef:

MIHNEA GHEORGHIU, membre de l'Académie des Sciences Sociales et Politiques de la République Socialiste de Roumanie

Rédacteur en chef adjoint:

ION ZAMFIRESCU

Membres:

SIMION ALTERESCU
OCTAVIAN LAZĂR COSMA
ION FRUNZETTI, membre de l'Académie des Sciences Sociales et Politiques de la République Socialiste de Roumanie
ALFRED HOFFMAN
GEORGE LITTERA
RADU POPESCU
FLORIAN POTRA
ION TOBOŞARU
ZENO VANCEA, membre de l'Académie des Sciences Sociales et Politiques de la République Socialiste de Roumanie
MIRCEA VOICANA
ELENA ZOTTOVICEANU

Secrétaire scientifique de rédaction:

LUCIA-MONICA ALEXANDRESCU

Secrétaire de rédaction:

COLETTE GHIMPEŢEANU

La REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART, SÉRIE THÉÂTRE, MUSIQUE, CINÉMA, paraît une fois par an. Toute commande ou abonnement de l'étranger seront adressés à « ILEXIM — Serviciul Export-Import Presă», P.O. Box 136—137, télex 11226, str. 13 Decembrie 3, 79517 Bucureşti, România, ou à ses représentants de l'étranger.

Les manuscrits, livres et publications proposés en échange du titre ci-dessus ainsi que toute correspondance seront envoyés à la rédaction: 196, Calea Victoriei — 77104 Bucureşti, téléphone 50.56.80

Adresse:

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA
Calea Victoriei 125, 79717 Bucureşti, téléphone 50.76.80,
ROMÂNIA

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Sommaire • REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART
Série Théâtre, Musique, Cinéma

Tome XIX, 1982

LES HOMMES DE SCIENCE ET LA PAIX

ION ZAMFIRESCU, Dans le concert d'un plaidoyer universel... 3

HOMMAGE À ION LUCA CARAGIALE

MIHNEA GHEORGHIU, Un « style » Caragiale? 5
ŞERBAN CIOCULESCU, L'Urbanité des héros « caragialesques » 9
ION ZAMFIRESCU, Caragiale sous le signe responsable du temps 13
ION TOBOŞARU, I. L. Caragiale et sa vision esthétique du théâtre 17
SIMION ALTERESCU, La modernité du concept de théâtre chez Caragiale . 21
MANUELA CERNAT, Caragiale et les lectures cinématographiques de son œuvre : du réalisme au réalisme fantastique 25

CONTRIBUTIONS À L'HISTOIRE ET THÉORIE DU THÉÂTRE ET DE LA MUSIQUE

ILEANA BERLOGEA, Manifestations théâtrales à la cour voïvodale valaque et moldave au Moyen Age 29
ADRIANA ŞIRLI, The Akathistos Hymn in the Musical Manuscripts of the 14th and 15th Centuries 37
TITUS MOISESCU, Musique byzantine dans les manuscrits roumains des XVe et XVIe siècles 55
ANDRIJA JAKOVLJEVIĆ (Grèce), Inventory of Romanian Musical Manuscripts of Agios Paulos Monastery on Mount Athos 63
ELENA ZOTTOVICEANU, Quelques remarques sur l'œuvre pianistique de Georges Enesco 67
CORNELIU-DAN GEORGESCU, Preliminaries to a Theory of Archetypes in Music 75

CHRONIQUE

Le Centenaire ENESCO dans le monde *(Viorel Cosma)* 79

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Le Festival de Stratford-upon-Avon 1981 *(Medeea Ionescu)* 82
Manifestations scientifiques à l'Institut d'Histoire de l'Art de Bucarest *(Hrisanta Petrescu)* 85

COMPTES RENDUS

ION SAVA, *Teatralitatea teatrului (Ion Cazaban)* 87
ION ZAMFIRESCU, *Teatrul european în secolul Luminilor (Ion Toboşaru)* . 88
ION TOBOŞARU, *Introducere în estetica teatrului contemporan (Ioana Mărgineanu)* 89
ILEANA BERLOGEA, *Istoria teatrului universal (Ioana Mărgineanu)* . . 90
FLORIAN POTRA, *Reconstruiri (Ion Toboşaru)* 90
GHIZELA SULIŢEANU, *Folclor muzical din judeţul Brăila. Balada sau cîntecul bătrînesc (Constantin Stihi-Boos)* 91
ROMEO GHIRCOIAŞIU, *Studii enesciene (Constantin Stihi-Boos)* 92
* * * *Enesciana II—III. Georges Enesco, musicien complexe (Hrisanta Petrescu)* 94

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

LES HOMMES DE SCIENCE ET LA PAIX

DANS LE CONCERT D'UN PLAIDOYER UNIVERSEL...

Ion Zamfirescu

Au concert du plaidoyer pour la paix, le peuple roumain participe de tout son être physique et moral.

Le fait réside en premier lieu sur de solides assises historiques. Tout au long de son évolution, l'édifice roumain dénote de l'ordre et de la légitimité. Rien, dans l'ensemble de son développement, ne s'est produit par la violence, par la violation des normes, par des actes guerriers ou usurpateurs, par la méconnaissance ou le défi de la loi internationale. Au contraire ! Tout reflète l'évolution normale et la justification historique. L'idée de paix s'inscrit organiquement dans le contexte de ces réalités. Les sollicitations et les confirmations qui vinrent du dehors ne restèrent pas superficielles ; elles se sont intégrées dans un vaste fond matriciel, acquérant ainsi une force et une fonction intrinsèques. Aspirer à la paix, avoir besoin de paix, furent dès l'origine des réalités spirituelles consubstantielles à la conception existentielle des Roumains.

Dans ce sens, il est rigoureusement utile de jalonner ici quelques repères récapitulatifs.

La synthèse daco-romaine — en fait, l'acte de naissance de la communauté roumaine comme peuple — constitua, tant sous le rapport politique que spirituel, une forme durable de paix entre des Etats et des mentalités qui, jusqu'alors, s'étaient opposés longuement. Le long d'un millénaire médiéval fortement secoué, au cours duquel notre continent s'est trouvé, continûment ou presque, sous l'action plus ou moins chaotique des migrations barbares, il ne fut pas rare que l'édifice roumain signifiât sur la voie de ces migrateurs un élément de stabilité, voire même une exhortation à la sédentarisation, en même temps qu'une station d'humanisation. Par la fondation des Pays Roumains, dans une période historique où le monde d'Europe se trouvait encore en quête de principes d'ordre et d'unité, s'instituait en ces lieux — dans une zone des plus ouvertes et des plus vulnérables du continent — un appareil d'Etat destiné à assumer d'importantes missions concernant la tranquillité et l'équilibre de l'organisme européen. Sans doute, ne manquèrent pas non plus de ces circonstances qui obligèrent les Roumains à prendre les armes. Jamais cependant sous l'empire d'une volonté proprement dite guerrière ; toujours, ces résolutions eurent un caractère de défense légitime. C'était, tantôt pour invoquer le droit de vivre des peuples, tantôt pour exiger le respect des conventions en vigueur, tantôt encore pour assurer la conscience et la dignité nationales. Leur signification locale se conjuguait intimement avec celle du continent européen. Contrairement à des apparences momentanées, des situations vitales étaient en jeu. Pour tout dire, c'étaient de dures rançons, des prix douloureux qu'il fallait payer pour obtenir la paix. En se défendant lui-même, le peuple roumain contribuait implicitement à la défense de raisons de vivre générales dans le continent dont il relevait, dont il constituait une partie intégrante.

Ces arguments historiques cessent de se maintenir sur le seul plan contemplatif. Ils viennent résolument légitimer des actions contemporaines, en leur conférant prestige, relief et, de surcroît, une justification supplémentaire. Les Roumains se rendent compte qu'une nouvelle conflagration mondiale — et pas seulement une à l'échelle atomique, mais même simplement conventionnelle quant à l'armement qui serait utilisé — serait apte à engendrer des désastres impliquant l'existence de l'humanité entière en tant que telle. Face à une éventualité pareille, les Roumains se sentent des devoirs et des responsabilités implacables. Ils comprennent dès lors que le processus actuellement ouvert doit se trouver dans l'atten-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

tion méditative et l'attention militante, non seulement des grands peuples du globe, mais aussi de toutes les communautés conscientes de leur droit à l'existence et des obligations qui en découlent. Il serait faux de croire que les choses ont évolué et continuent d'évoluer de telle manière qu'il n'est plus possible de rien opposer à la force physique et aux décisions arbitraires. Il se peut qu'aujourd'hui, plus que jamais dans la vie de l'humanité, les forces spirituelles soient appelées, elles, à entrer dans l'arène. Il s'agit de voir si le destin de l'humanité fut jamais soumis à une plus dure et plus grave épreuve. Les problèmes mis en cause affectent des territoires, des agglomérations humaines, des matières premières, des marchés mondiaux, des systèmes sociaux, des structures politiques, des formes de vie, des institutions consacrées, autant que d'autres qui sont en train de se constituer. Mais, parallèlement — ou, mieux, en étroite interpénétration avec leurs coordonnées et leurs implications — ces problèmes sont aptes à affecter la civilisation même, avec son éternelle mission, avec toute sa dot de réalisations dans l'ordre de la supériorité et de la condition humaine. Ce sont là des aspects, autant dire des spectres, qui ne se dressent pas devant une imagination apocalyptique; ce sont des appels de sauvetage, des avertissements suprêmes devant des éventualités que, pas plus tard que demain peut-être, des inerties ou des retards de pensée de la part de l'homme réfléchi pourraient transformer en triste réalité.

Les Roumains sont conscients et ne laissent pas de se pénétrer de ces vérités. Ils les ressentent, ils les vivent avec clairvoyance, avec force morale et tension pathétique. Ils ne se posent pas, *illico*, la question de savoir en quelle mesure sa voix se fait ou se fera entendre. Mais ils savent qu'ils ont le devoir de se prononcer. Vibrent en eux tant de bonne foi, tant de confiance dans la qualité de la nature humaine, tant de sens axiologique, tant de sève extraite des faits et des expériences qu'ils ont vécus, tant de respect pour les conquêtes de la culture et de la civilisation, tant de profond attachement pour les immanences de la vie, qu'il serait impensable que leur message erre ou s'égare, loin des sens auxquels il a été dédié.

Durant l'année en cours, notre capitale a été l'hôte d'un séminaire mondial centré sur le thème : *Les scientifiques et la paix.* Dans le contexte de ce séminaire, des voix se prononcèrent avec fermeté : « les vérités abstraites de la connaissance ne sauraient ignorer les réalités pratiques de la morale »; « laisser la science devenir un moyen de destruction peut signifier non seulement une erreur tragique, mais même l'annonce de la fin d'une ère ».

Le plaidoyer pour la paix, dans la conscience du peuple roumain, signifie existence, commandement spirituel, destin.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

HOMMAGE À ION LUCA CARAGIALE*)

UN «STYLE» CARAGIALE?

Mihnea Gheorghiu

Un grand quotidien français annonçant le spectacle du National bucarestois à Paris avec *O scrisoare pierdută* nommait Caragiale « un Labiche roumain ». Aucun théâtrologue authentique ne saurait établir un terme absolu de comparaison, même pas une filiation directe, entre le grand dramaturge et le comédiographe de notoriété du siècle passé, même si *Le chapeau de paille d'Italie* et *Le Voyage de M. Perrichon* soient apparues dans la décennie qui vit naître Caragiale. D'autres critiques et historiens du théâtre, roumains ou étrangers, qui ont mis une partie de l'œuvre de Eugène Ionesco sous le signe du langage dramatique caragialien, en dépit des différences fondamentales qui les séparent, ont vu certainement plus juste. Etendant ensuite les comparaisons livresques sur les sujets abordés par plusieurs auteurs dramatiques modernes dans la comédie ironique, quelqu'un évoquait une des comédies de l'écrivain mexicain Rodolfo Usigli, *El gesticulador — Pieza para demagoges*, où l'auteur s'avise de satiriser la farce des élections de son pays. Mais des comparaisons forcées sont toujours possibles.

Pour une meilleure compréhension des particularités extraordinaires du style de Caragiale, il nous faut la capacité d'associer et de dissocier ses modalités spécifiques de jugement et d'expression lorsqu'il vise de soumettre à notre rire malicieux les défauts de la société, la superficialité, le verbalisme, la vénalité des politiciens, mais aussi la corruption, le favoritisme et la grossièreté, finalement la bêtise humaine.

On a souvent affirmé que le style du dramaturge est oral par excellence, que le haut comique s'empare chez lui surtout des tics verbaux caractéristiques de la catégorie sociale du personnage, spécialement choisi à cet effet, d'habitude « tête d'expression » de la petite bourgeoisie provinciale. Sur cette voie — usuelle dans l'histoire du théâtre roumain au chapitre Caragiale — se pourrait amorcer une approche du langage de l'auteur de la *Lettre Perdue* afin de surprendre la dégradation permanente à laquelle les semi-doctes et les minaudiers de la culture soumettent la langue roumaine ancestrale, riche et correcte, cette langue que sa propre génération a illustrée par Eminescu, Creangă et lui-même. Scrupuleux, d'une exigence pédante avec la lettre écrite et signée par sa main, Caragiale fait œuvre de collectionneur et diffuseur des « perles » du langage altéré que manient ses héros comiques, visant à dénoncer leurs travers moraux par leurs propres modalités d'expression, en vertu de l'adage « le style, c'est l'homme ».

Avec une évidente malice et un dégoût dissimulé, Caragiale s'éloigne de ses compatriotes de cette catégorie, arrivistes, patriotards et imoraux, jeunes freluquets, piliers des cafés, ou barbiers banlieusards ; la sympathie qu'il leur témoigne n'est qu'apparente, elle manque de tendresse et d'affection ; elle est aimable, autant que le geste du photographe professionnel qui invite ses modèles à sourire devant sa caméra. Caragiale est extrêmement patient avec eux et on peut facilement l'imaginer gaspillant des heures et des journées entières rien qu'à les mieux connaître, tel un entomologue devant un rucher, ou Higgins de *Pygmalion* parmi les parleurs du cockney londonien, ou, plutôt, comme ce patron de bistrot, antialcoolique mais bout-en-train de tout le monde et qui lance à ses clients : « Allez-y, c'est ma tournée ». Ion Luca Caragiale fut un artiste-philologue.

---

*) Communications présentées à la Session Scientifique organisée par l'Institut d'art théâtral et cinématographique « I. L. Caragiale » en collaboration avec la Société Culturelle « I. L. Caragiale », en signe d'hommage à l'illustre dramaturge et écrivain I. L. Caragiale.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Il y a quelque quarante années, un professeur d'italien, à l'époque Ministre à la Propagande, considérant Caragiale « dénigrateur de la nation » interdisait à Rome la représentation de ses pièces.

Caragiale, aimait-il la langue et la culture nationale? Certainement, toute affirmation contraire est aujourd'hui repoussée par ses exégètes. L'homme qui ne s'est pas vanté de son patriotisme, qui n'a étalé aucun professionnalisme du type de « Caţavencu » quant à l'amour de la patrie, cet homme-là répondait par ces propos à une félicitation qui marquait son soixantième anniversaire : « Vive la belle et sage langue roumaine. Qu'elle soit à tout jamais gardée avec piété, cette Charte de noblesse d'un peuple forgé par le feu des rudes épreuves de la déchéance ! » Ailleurs, celui qui était si parcimonieux de ses sentiments et de ses compliments, s'exprimait en ces termes à l'adresse de ses compatriotes—dont on comptait sûrement aussi quelques freluquets : « les Roumains sont en général braves et sobres, patients et sages ; vifs d'esprit ; ils sont spirituels et ils parlent une langue colorée et élégante »[1]. Etayée sur cette base profondément nationale, l'*universalité* de sa satire s'impose sans complexes, aussi autochtones que puissent paraître ses esquisses comiques.

C'est au service de cette langue « sage, colorée et élégante », de cette forme « douce et belle » à l'éternité, de cette « sagesse de la terre roumaine », que le grand dramaturge pèse en tout respect les attributs et son style alors qu'il s'évade du comique, tel qu'il l'a fait dans ses *Nuvele* et *Năpasta*. Son cri de révolte d'il y a trois quarts de siècle, notamment de 1907, devant l'oppression et l'agression sauvage des « classes superposées » (voir Eminescu) contre le paysan accablé et sans réplique.

Son œuvre « turbulente et capricieuse » comme l'appréciait à juste titre un jeune critique roumain qui ne manquait pas d'humour, s'impose, toujours actuelle d'une génération à l'autre.

Pourtant, après un siècle ou presque de « caragialéologie », nous ne saurions affirmer que nous ne savons pas qui il était réellement ; ce que nous voulons souligner c'est que nous ne disposons pas encore d'une présentation satisfaisante de l'homme Caragiale, d'une biographie qui ne soit pas noyée de littérature. Quelques lignes tirées de son ironique biographie pourraient donner matière à réflexion aux professeurs de littérature. Selon ses propres aveux il serait donc « le seul bucarestois — rara avis — rallié à l'ancienne société *Junimea* de Iaşi. Quant à la politique, une absence totale de principes et pourtant, un esprit de suite extrême ; il donne régulièrement son vote à l'opposition malgré son immanquable antipathie ». Et encore une autodéfinition d'une douloureuse ironie : « type parfait du cabotin littéraire »... Alors, que pourrait-on dire du style « comediante » de Mark Twain?

Mettant un regain de réflexion dans nos jugements — unique moyen pour pénétrer le fond plus grave de ses farces et de ses comédies — nous décélerons peu à peu la vérité soigneusement dissimulée sous le masque de son style persiflant, si cruel en apparence qu'il frise la tolérance sympathique.

Dans des conditions historiques pareilles, les mêmes classes sociales ont des réactions similaires ; en ce sens, nous avons évoqué ci-dessus la comédie satirique de l'écrivain mexicain de l'entre-deux-guerres, avec ses Caţavencu et Pristanda, ses Tipătescu et Coana Joiţica latino-américains. Il y a une dizaine d'années, j'ai assisté aux élections dans deux pays capitalistes « purement » constitutionnels où les électeurs relevant du parti gouvernemental votèrent pour l'opposition, même si elle leur fut — comme l'aurait dit notre maître Iancu — toujours « antipathique ». J'ai lu des livres contemporains dans lesquels des auteurs rendus célèbres par leur lucidité ont introduit des personnages à clé, disons des types de « cabotins littéraires » dont le masque laissait entrevoir l'auteur affligé par l'impuissance publique de sa profession d'écrivain ou d'artiste. Voir Romain Gary qui s'est tué. Et d'autres encore.

Dans une posture analogue, Eminescu trouvait refuge dans son détachement schopenhaurien, ce qui n'empêchait pas son côté journaliste d'éclater souvent, avec une rare véhémence politique, toujours objective.

Caragiale, il s'en moque lui aussi, mais ses larmes ont un certain goût, comme si elles voulaient nous dire (tel un autre, de notre connaissance) « si vous saviez comme j'ai le cœur gros ! » ... Un conservateur à l'âme démocratique à la re-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

cherche d'une troisième voie? Acceptons cette formule aussi !

Mais essayez donc, dans le contexte de la vie publique contemporaine, quand vous serez choqués, soit par la survivance si alarmante et regrettable de la démagogie, de la corruption, des semidoctes et des patriotards triomphants, soit encore par l'absurde « réel » dans les conditions d'une ère nouvelle, essayez donc, dis-je, d'éviter que certaines répliques célèbres de Caragiale (qui leur vont comme un gant) surgissent à votre mémoire et vous allez voir que s'en dispenser *ne fut et ne l'est plus possible.*

Caragiale est cité par l'homme de la rue, souvent involontairement. Il est entré dans le style parlé, parce que son attitude civique même, exprimée par son style et ses termes propres et inimitables, a toujours été et continue d'être conforme aux réactions saines et « sages » du tempérament roumain : le persiflage amer et la capacité de faire bonne mine à mauvais jeu.

C'est justement cette subtile, profonde et totale *compréhension* de « la race, du lieu et du temps », de cette société qui fut la sienne et qu'il interprète au point de vue littéraire et sociologique d'une manière absolument géniale, qui lui a valu à plus forte raison le titre qu'il porte dans les manuels scolaires. Et vous devinez sans peine qu'il s'agit de l'attribut « classique ».

[1] Voir ŞERBAN CIOCULESCU, *Patriotismul marelui scriitor*, *Scînteia*, 30 janvier 1982.

Notes

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

L'URBANITÉ DES HÉROS «CARAGIALESQUES»

Serban Cioculescu

Sous l'incidence de l'œil observateur de Caragiale, la ville passe avant le village et, dans l'enceinte bucarestoise, le faubourg — les quartiers périphériques, suburbains — occupe la première place. A l'exception de *Scrisoarea pierdută* (Une lettre perdue [1]) dont l'action se déroule, on le sait, dans un chef-lieu de département d'une zone de montagne, mais, non pas moins, est la synthèse de la vie politique — avec ses méthodes politicardes — du pays tout entier à l'époque de l'électorat censitaire, les autres comédies, en commençant par *O noapte furtunoasă* (Une nuit orageuse) et finissant avec *De-ale Carnavalului* (Scènes de Carnaval), recrutent leurs personnages dans le petit monde du Bucarest d'il y a cent ans. Nous nous proposons de nous occuper ici d'un aspect moins remarqué par la critique littéraire, en fait le degré de civilité de cet univers « caragialesque », longtemps soupçonné de trivialité.

Or, dès sa première comédie, Caragiale prouve s'être rendu compte d'un processus psychique collectif, dissimulé aux regards superficiels : à savoir un mouvement commun, des aspirations, vers un niveau supérieur de vie et de conduite. Sur les deux « héroïnes » d'*Une nuit orageuse*, il n'y a que Zitza — la jeune, divorcée depuis peu de son « goujat », de son « malotru » de mari, Tzircădău, comme elle appelle son ex-époux — dont on apprenne qu'elle a été élevée au pensionnat. Ses lectures sont surtout les romans feuilletons. Son langage est farci de mots français — qu'elle déforme sans doute — voisinant de près avec des expressions faubouriennes. Sa sœur, Véta, mariée à un négociant en bois, arrivée à l'âge critique, entretenant depuis un an une liaison amoureuse avec Kiriac, un subalterne de son mari, plus jeune que celui-ci, Véta possède aussi un semblant d'instruction et quand — réconciliée avec Kiriac — elle se retrouve seule, elle fredonne par exemple une romance à la mode sur des vers de George Sion. Son mari, Maître Dumitrake, lorsqu'elle en parle, elle le désigne, comme toutes les femmes de sa catégorie sociale, par « monsieur » ; d'ailleurs, c'est toujours « monsieur » qu'elle dit lorsqu'elle parle de Kiriac. Spiridon, apprenti dans la boutique de Maître Dumitrake et garçon à tout faire dans la maison de celui-ci, lorsqu'il est chargé de remettre de l'un à l'autre les billets doux que s'écrivent Zitza et Rica, appelle ce dernier « la personne de Madame Zitza », tout comme il avait entendu Zitza elle-même l'appeler « la personne en question » et comme Véta aussi le fait quand elle parle avec sa sœur de son amoureux : « la tienne personne en question ». Un euphémisme évitant le mot équivoque, d'autant plus que des relations intimes ne s'étaient pas encore établies entre les deux jeunes qui ne vont se fiancer qu'au final de la pièce.

Zitza s'adresse à Véta avec « ma chère » et quant à Rica, elle l'appelle « mon cher chéri », employant une expression tautologique et pour ainsi dire prépossessive.

L'action commençant avant la tombée de la nuit, Kiriac accueille le sous-commissaire de police Naé Ipingesco par un « Bonsoir, mon vieux Naé ». Véta, de répondre de même à Kiriac et Rica à Véta. Zitza, avec plus de raffinement, varie son salut par un *alévoa*, dérivé d'« au revoir », si ce n'est même par une double formule : *bonsoar*, *alévoa* !

Le mot *damă* (dame) a acquis de nos jours, en roumain, une acception péjorative de femme légère et les spectateurs d'*Une lettre perdue* sourient d'un air entendu lorsque le Citoyen éméché déclare, à propos de Zoé (Coana Joiţica), que c'est une « *damă* bună » (une bonne dame) mais en fait l'homme entend souligner le respect qu'est dû à une dame et marquer sa bonté de cœur. C'est dans le même

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

sens respectueux que Rica, en parlant de Véta — la soeur aînée de Zitza — l'appelle « *damă venerabilă* » (dame vénérable). Dans *Scènes de Carnaval*, Iordake, apprenti-barbier, s'adresse à Pampon : « La *dame* (Mitza Baston) a dit que vous l'attendiez ». Mitza et Didine sont des *dames* et c'est toujours dans le sens juste du terme, celui qui à l'époque était le seul courant. A l'instar de certaines femmes de la « haute », Mitza et Didine ont, chacune, un amant de coeur et un autre qui les entretient ; quand elles font connaissance, sachant que Naé Girimea est l'amant de chacune d'elles, les voici qui s'adressent l'une à l'autre avec des manières de bonne éducation bourgeoise :

— Je me présente : Mitza Baston !

— Merci ! Et moi, je suis Didine Mazu !

Puis, Mitza, sûre des droits que lui confère une priorité chronologique, lui demande, furibonde :

— Qu'est-ce que *vous* cherchez ici, *Madamo* ?

A quoi, Didine réplique, également furieuse :

— Mais *vous*, *Madamo* ?

Pas de tu, de toi, dans tout cela, aucune parole injurieuse, seul le mot Madame qui, sous sa forme vocative *(Madamo)* se charge de haine et de mépris, sans perdre toutefois un vernis de politesse.

Ce « merci » au lieu du « mulţumesc » roumain revient par exemple chez Rica lorsqu'est dissipé le quiproquo sur sa qualité de soupirant :

— *Merci* de votre connaissance !

Mais Rica est étudiant, employé et publiciste... trois attributs qui expliquent sa politesse.

Mitza, invitée en fin de carnaval à souper, par Naé Girimea, répond elle aussi :

— *Merci* bien, Môssiou, de votre invitation !

Ce « Môssiou » est généralisé pour Monsieur. Même Maître Dumitrake, négociant en bois, l'emploie lorsqu'il reprend Spiridon, son apprenti :

— Môssiou Spiridon !

Plus pittoresque encore nous semble l'accouplement entre le familier « *mă* » (eh ! toi, vous, là-bas !) et le protocolaire « môssiou » :

— Eh bien, que voulez-vous donc, *mă môssiou* ?

Un autre savoureux doublet où le vocabulaire fruste se pique de civilité est le « *musiu domnule* » (« môssiou monsieur ! ») ; Véta l'emploie une fois pour s'adresser à Rica et même Spiridon, au jeune homme : « *Domnule*, *musiu* » (Monsieur, môssiou).

Quant au verbe *a trata* (traiter), il témoigne d'une sphère sémantique diverse :

A propos des sorties le soir au Café de l'Union-Suisse où Zitza avait envie d'y aller en compagnie de sa sœur Véta et de son beau-frère, Maître Dumitrake, et où celui-ci aurait préféré ne pas se rendre mais qu'il n'avait pas le coeur de lui refuser : « Je ne pouvais *la traiter* avec du refus ».

Ou bien encore, dans la bouche d'Ipingesco au sujet des manières de Tzircădău (ex-mari de Zitza) à l'égard de sa femme : « Quand il *l'a traitée* d'insultes et l'a rossée ».

Et encore dans *Scènes de Carnaval*, le *catindat* (pour candidat) avoue : « Je m'empêtrais dans une *tratation* d'amour ! » (On sait que dans le langage faubourien, les amoureux *traitent* l'amour.

Le même Maître Dumitrake se lance à l'aveuglette parmi les néologismes de la famille lexicale évoquée et, lorsqu'il est révolté par la conduite conjugale de Tzircădău, s'exclame : « Il ne la *maltraitait même* plus, Monsieur (en roum. « *domnule* » d'un seul petit mot aimable ! ». Il poursuit : « Je vous demande un peu, quand le mari n'est pas galant, quelle espèce de ménage ça peut-il faire ? ».

En effet, pour Maître Dumitrache, injustement tenu pour un méchant homme, l'idéal dans un ménage, c'est le mari : « Une fois que le mari n'est plus empressé » (en roum. « *levent* » = galant, mais aussi généreux, délicat). Ainsi, lorsqu'il est sûr d'avoir surpris sa femme avec ce « freluquet » de Rica, il ne l'insulte pas, il ne la frappe pas et, auprès de son ami Ipingesco, il s'explique :

— Vous savez... (la voix étranglée d'émotion) Je me domine, c'est-à-dire que je lui parle à mots couverts (en roum. *cu perdea* = « avec rideau » !) je ne veux pas lui *espliquer* crûment la chose pour ne pas la choquer.

Le langage discret, à mots couverts, c'est celui du bon monde, aussi tous les personnages du milieu suburbain de Caragiale y aspirent. Les héros de Caragiale sont pudiques. Sur leurs lèvres revient avec insistance le mot *pardon*, avec le

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

début tautologique : « Pardon, *escusez* », ou bien « *Escusez*, pardon ! ».

Dans *Une lettre perdue*, Pristanda, le commissaire de police, informant le préfet Tipătesco au sujet de sa ronde de nuit :

« Ma femme me dit — je vous demande *pardon* : Déshabille-toi, Ghitza, et couche-toi ».

Il dit « pardon » comme s'il s'excusait de paraître sommairement vêtu devant son chef. Et plus loin, renforçant :

« Et, *pardon*, j'enlève mon uniforme... »

Dans *Scènes de Carnaval*, Pompon — racontant à Mitza comment il est entré de nuit chez sa maîtresse, Didine, et comment il l'a trouvée — dit :

« Elle se tourne, *pardon*, *face* au mur ! »

Pardon, parce qu'au fait il aurait voulu dire non pas face, mais le contraire, et il s'excuse de sa pensée grossière en prononçant le mot convenable : *face* au mur ! Excès de scrupules, souci d'hypercivilité !

Comme le fameux « point d'honneur » espagnol, Maître Dumitrake a de « *l'ambition* ». Il ne cesse de la clamer. Sur le plan de la vie conjugale, l'ambition (dans sa bouche « *ambiț* », au lieu d'ambition) tient de l'honneur familial.
Et ce sentiment d'honneur familial qui au fond, est son honneur marital, il lui est garanti par l'absolue confiance accordée à Kiriac, l'ami au-dessus de tout soupçon, celui qui lui déclare sans réticence :

— Je consens à votre honneur de « *familliste* » (= de chef de famille).

Et Tzircădău, pourquoi Maître Dumitrake le méprise-t-il? Parce qu'il est « homme à ne pas avoir d'ambition ».

Par contre, il apprécie Kiriac, parce que, justement, « il a de l'ambition, ce garçon ! ».

Enfin, lorsqu'il se croit trompé (avec Rica), le pauvre homme s'exclame accablé :

— C'en est fait de mon ambition (= de mon honneur de « familliste »).

Les deux cocus du théâtre de Caragiale, Maître Dumitrake et Trahanake (le premier, de la toute petite bourgeoisie, dans *Une nuit orageuse*, le second, de la moyenne bourgeoisie, dans *Une lettre perdue*) manifestent de la confiance tant à leurs épouses qu'à l'ami du ménage, homme de tout repos — en fait celui qui, précisément, les cocufie — parce qu'ils entendent ainsi garder intact leur honneur d'époux. On se rend compte que l'écrivain établit une corrélation entre les deux maris, centrée sur la confiance, à la seule différence que l'homme du peuple ne cesse d'être aux aguets, alors que l'homme « du monde » ne prend aucune précaution.

Il y a mieux : l'homme ayant de l'« ambition », ne supporte pas les affronts; c'est le cas de Dumitrake et de Zitza : chaque fois, dans des situations différentes, c'est pourtant le même genre d'affront, blessant l'honneur conjugal.

Banlieusard par excellence, dû à la position suburbaine de son négoce, Dumitrake méprise néanmoins, hautement, les gens de sa condition, celle-là même dont il est issu : ce sont des faubouriens (roum. : *mitocani*), des gens grossiers, tel Tzircădău, l'ex-mari de Zitza, dont la goujaterie explique le divorce de celle-ci.

Mais, voici que Rica — étudiant, employé, journaliste — méprise à son tour Maître Dumitrake, le tenant pour un malotru, ce qui nous fait comprendre que moralement parlant il existe une barrière entre la petite bourgeoisie représentée par les quelques types que nous venons de caractériser brièvement et la bourgeoisie moyenne (Rica), laquelle se considère pleinement « civilisée ». Ce Rica, il regarde avec arrogance Maître Dumitrake, sans réaliser que celui-ci aspire aussi à un transfert social et spirituel que lui assurerait l'acquisition d'une grosse fortune. Car, la prospérité entraîne les aspirations d'ordre culturel. Que le vocabulaire de la société « civilisée » fût farci de néologismes, que l'adaptation à ce genre de langage des nouvelles couches accédant à la culture se fît péniblement et au prix de nombreux « cuirs » — suscitant un humour savoureux —, ce sont là des réalités qui, d'une part, ont attiré au théâtre de Caragiale un grand succès, mais, d'autre part, ont aussi provoqué son discrédit quant à sa pérennité et à la qualité de son humour ; ses détracteurs furent nombreux, depuis D. A. Sturdza à N. Davidescu, le premier au nom du nationalisme et de la morale publique outragés, le second en tant que défenseur du *faubourg* comme milieu social aux solides vertus, dénaturées à volonté par Caragiale. Or, l'analyse que nous essayons d'entreprendre ici a, précisément, pour objet de relever une nouvelle face de ce milieu social, à savoir ses aspirations à l'urbanité, des aspirations certes comiques du point de vue purement lexical, mais au fond toutes naturelles et

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ouvrant de prometteuses perspectives à la génération suivante.

Avant de conclure, nous voudrions nous arrêter quelque peu sur la seule figure véritablement faubourienne parmi les héros caragialesques : il s'agit de Tarsitza Popesco dans *Article 214*. L'écrivain qui, d'habitude, ne brosse pas le portrait de ses personnages ni ne décrit leur costume, se charge cette fois de satisfaire à la curiosité des lecteurs en présentant dans cette délicieuse esquisse littéraire une femme vulgaire, mal élevée, acariâtre, malveillante, intempestive, pour tout dire le type parfait de l'être de très basse condition. Lui fait pendant le père de son gendre, le pope Petco, grand buveur et gros mangeur. Le tout est d'un comique irrésistible, d'un humour gras, ces héros étant recrutés dans le sous-sol du faubourg.

Mais le vrai visage du milieu suburbain c'est dans le théâtre de Caragiale qu'il faut aller le chercher car c'est bien là que l'ecrivain a présenté avec objectivité les aspirations de la périphérie bucarestoise vers un changement de niveau social et spirituel. Le revers de ce processus est son côté ridicule. Cependant, à mieux réfléchir, on se rend compte que ce revers a des implications sociologiques progressistes et non point des tendances conservatrices comme l'ont cru ses contemporains. Ces personnages, pour grossiers qu'ils soient, parlent de suffrage universel, ils condamnent l'exploitation du travail ; les héroïnes de *Scènes de Carnaval* sont, l'une républicaine de Ploieşti, et l'autre nihiliste (au grand dépit de C. Dobrogeanu-Gherea).

En un mot, le théâtre de Caragiale introduit un monde tourné vers l'avenir. Il s'en moque, sans doute, en farcissant son vocabulaire de mots généralement utilisés par une catégorie sociale supérieure et, de la sorte, suscite des effets d'un comique savoureux, mais au même titre il témoigne sa ferme volonté de mettre en relief ce monde progressiste et d'effacer un vieux malentendu à son compte.

Il est par conséquent tout naturel que — dans l'esprit d'un devoir d'écologie littéraire — nous avertissions la critique quant aux toujours trop fréquentes pollutions scéniques du théâtre de Caragiale. Puisqu'il est permis de l'abaisser à qui mieux mieux, pourquoi ne serait-il pas permis de le défendre ?

Notes

[1] Les titres français des pièces et autres œuvres de Caragiale, la transposition de l'orthographe des noms des personnages (du roumain en français) et certains passages cités dans cet exposé, ont été pour la plupart extraits de : *Ion Luca Caragiale. Œuvres*, Méridiens Ed., version française : Simone Roland et Valentin Lipatti, Bucarest, 1962.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

CARAGIALE SOUS LE SIGNE RESPONSABLE DU TEMPS

Ion Zamfirescu

Les recherches concernant l'œuvre de I. L. Caragiale ne cessent de se déployer, vastes et fécondes. Cette œuvre, loin d'entrer dans l'ombre à mesure que les années s'accumulent, polarise bien au contraire, et toujours davantage, les préoccupations. Car elle découvre inlassablement des aspects et des corrélations inédits et, tant sous le rapport historico-littéraire qu'esthétique, elle s'avère un domaine vivant, saisissant, sur lequel l'exégèse n'arrête pas d'insister et de dire son mot. On entend fréquemment des phrases comme celles-ci : „Caragiale est un auteur qu'il nous faut encore explorer ; le devoir de connaissance dû à son œuvre voit toujours s'ouvrir devant lui de nombreux chemins à parcourir ; ne disons donc pas avec résignation que tout a été compris de ce qu'il y avait à comprendre !...". Ce sont là des exhortations qui non seulement fusent de toute part mais qui, de plus, avertissent les chercheurs. Elles contiennent quelque chose qui pourrait être qualifié de mot d'ordre. Dans le contexte actuel des lettres roumaines, ces exhortations s'inscrivent avec un relief tout spécial.

Néanmoins, les choses ne s'arrêtent pas là. En effet, l'œuvre de l'écrivain exige d'être découverte, toujours redécouvert, mais — tout autant — elle exige d'être protégée, défendue. Ainsi formulée, l'idée peut sembler en quelque sorte alarmante. Il n'y a pas lieu, sans doute, d'avancer aussi loin sur cette voie. Mais il faut pourtant savoir une chose : qu'il s'agit d'un problème sérieux, impliquant de la sagesse, un problème durable, exigeant de la méthode, de la responsabilité.

De quelle sorte de défense peut-il être question ? Quels sont les faits qui la réclament et quelle réponse faut-il leur donner ? Les lignes qui suivent assument la tâche d'apporter en ce sens certaines précisions.

Une série de menaces planent sur l'œuvre de Caragiale. Pour une part, les gens en sont responsables. Pour une autre néanmoins, la faute en est à l'œuvre même, elle réside dans la nature de celle-ci. Certaines de ces menaces s'exercent sous nos yeux ; elles découlent de modes de jugement que l'on continue d'accepter avec un rien de tolérance. D'autres cependant se dressent en perspective ; il se peut même que des circonstances et des moments tout faits pour les confirmer ne tardent pas longtemps à se produire.

Dans le contexte de ces menaces, voyons maintenant quelles sont les situations, possibles ou réelles, qui se rencontrent.

D'abord, une constatation d'ordre général : on est enclin généralement à penser que l'œuvre de Caragiale est facile à comprendre ; que cette œuvre — avec ses significations attestées mais aussi avec celles qui sont à peine en train de ce constituer — est à la portée de tous ; qu'il y a longtemps que, définitivement et irréversiblement, a été statué ce qui est au fond essentiel et révélateur dans l'œuvre de l'écrivain. De là, les différents écarts de la ligne juste d'interprétation ou même l'engagement sur la voie des explications simplistes, dangereuses, dans tous les cas impropres par leur caractère d'extériorité et de suffisance. Il arrive assez souvent — pourquoi ne pas le supposer ? — que des explications pareilles reflètent de l'ignorance ou une instruction de semi-docte ; en d'autres cas, elles expriment une sorte de pragmatisme confortable ; elles font preuve de confusions faciles, de servitudes intellectuelles à l'égard de poncifs entrés dans l'usage ou bien elles ne sont que des formes d'appréciation issues de lieux communs ou d'impressions hâtives.

On a ensuite affaire à certaine tendance établissant des schémas « sociologisants ». C'est ainsi que couramment, sont clâmées des interprétations comme celles-ci :

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

« ... Caragiale a peint et a stigmatisé les milieux de périphérie... »; « ... le monde que l'écrivain dépeint dans ses oeuvres est un monde fondamentalement altéré par des artifices, des imitations, de faux emprunts à la civilisation, etc. ... »; « ... nous avons devant nos yeux une société socialement et moralement non-préparée aux tâches que lui imposaient les conditions d'un développement moderne... »; « ... l'écrivain a démasqué sans pitié les faux-airs de libéralisme des partis politiques du pays... »; etc., etc. Sans aucun doute, ces conclusions ne sont pas dépourvues d'une part de vérité. Mais, de là à une généralisation aussi radicale des faits il y a loin, dans tous les cas des distances difficiles à transgresser et, quelles qu'elles soient, des distances aptes à nous mettre en garde. Ce n'est pas tant le contenu proprement-dit des explications mentionnées qui peut créer des états de doute, que leur esprit limitatif et leur caractère apodictique.

Signalons plus loin une question d'ordre caractérologique. En l'espèce : la tentation de simplifier la psychologie de certains types brossés par Caragiale jusqu'à en faire parfois des masques plutôt que des personnages en due forme. Elle concerne surtout les types de sa galerie d'esquisses et comédies. Cette manière de procéder est injuste et, de surcroît, peut amener des effets grotesques. On souligne seulement les aspects négatifs, en ignorant, en perdant de vue ou même en refusant par principe d'admettre que l'écrivain n'a pourtant pas omis de faire vibrer en ces mêmes personnages certains éléments de sensibilité, d'ordre humain. Certes, le ridicule — on le sait ! — attire davantage, il est plus frappant, plus facilement saisissable. Mais cela ne justifie pas d'ignorer le reste; cela ne signifie guère que tout ce qui ne s'inscrit pas tout de suite sur la ligne du ridicule peut être négligé. Ravis par le pittoresque et l'éclat d'images immédiates, on laisse le silence couvrir des aspects plus profonds. Dans la mesure où il fut un artiste, Caragiale fut aussi un psychologue. N'oublions pas — et le fait est d'importance ! — que l'écrivain « aimait » ses personnages. Ce n'est pas un secret et cela ne saurait en être un, qu'il a mis en nombre d'entre eux des traits de sa propre nature. Son intelligence aiguë et subtile n'aurait pas toléré que ses personnages se cantonnent dans un registre monocorde, qu'ils se câlent douillettement en des cartons ou des rubriques établies une fois pour toutes, risquant ainsi que leur mystère s'éloigne avec le temps ou arrive même à disparaître.

Puis, voici encore un autre aspect, également inquiétant. Il se pourrait qu'après un temps plus ou moins proche la « partition Caragiale » — comme se plaisait G. Ibrăileanu à l'appeler — ne soit plus accueillie dans ses essences et ses modulations originales. La vie changent de décors; beaucoup de choses s'oublient facilement; les mœurs — alors même que, fondamentalement, elles ne se modifient pas de manière spectaculaire — se présentent sans cesse différemment. Il serait donc fort naturel que dans la vision des générations futures le monde dépeint par Caragiale devienne plutôt un document d'archives que l'expression de réalités vivantes en mouvement. De ce point de vue, il convient surtout de réfléchir au comique verbal de l'écrivain et à la destinée que l'avenir pourrait lui réserver. Plus exactement : à ce comique verbal unique en son genre, planté intimement au plus profond de la substance de l'œuvre et par le truchement duquel Caragiale ne s'est pas seulement borné à enregistrer satiriquement des préciosités, des tendances à l'imitation, des mots prononcés de travers ou l'affectation dans le parler, mais qu'il a investi, tout au contraire, grâce à son génie artistique, de vertus et de fonctions caractérielles.

Songeons par exemple à ce bien connu et savoureux appel « Ayez un tantinet patience ! » que le « vénérable » Zaharia Trahanache émet tantôt poliment, tantôt sévérement, mais toujours avec désinvolture et un cachet spécifique. C'est bien simple, bien facile, très facile même de dire : eh oui !, c'est là un tic verbal, une sorte de geste mécanique, incontrôlé, intervenant à des moments de vide de la pensée ou lorque celle-ci bute sur elle-même; ainsi de suite... Nous serions dans l'erreur pourtant si, en nous arrêtant là-dessus, nous nous contentions de semblables explications superficielles. Le fait est plus complexe; il renferme aussi un contenu psychologique. Il nous révèle le personnage, sans doute avec ce qu'il y a de plus banal, médiocre et sénilisant en son être; mais il peut, non pas moins, exprimer certains traits de sagesse prudente, réconciliante, certain tact carac-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

téristique, un mode d'exercer son autorité de notable de la ville, une bonhomie rusée dont le personnage se sert en dernière instance comme d'un argument principal et décisif.

On pourrait multiplier les exemples de ce genre. Car, à chaque pas, l'œuvre de Caragiale est susceptible de dévoiler des situations verbales chargées de significations caractérielles pareilles. Ce n'est pas le lieu de les énumérer ou de les analyser effectivement. Mais il est utile de ne pas les omettre et de nous rendre compte que soit à cause de l'usure due à l'emploi prolongé, soit à cause d'autres circonstances, le fait de les voir disparaître ou simplement s'émousser pourrait amener de graves amputations dans l'héritage spirituel que la postérité roumaine doit à l'œuvre de Caragiale.

Pratiquement parlant, il serait inéquitable et douloureux, ce serait même une impiété que la jeunesse studieuse se fiant à la lettre sur les bancs de l'école aux rédactions pleines de suffisance de manuels élaborés à la hâte ou aux présentations *ex catedra* conçues de façon simpliste, demeure sur des abréviations anecdotiques dans le genre : « *Zoe*, c'est l'épouse adultère » ; « *Zaharia*, c'est le mari cocu » ; « *Jupîn Dumitrache*, esprit étroit et méchant homme » ; «*Ipingescu*, c'est presqu'un imbécile » ; « *Leonida* est aberrant et sénile » ; « *Lache* et *Mache* sont des rien-du-tout » ; « *Ziţa*, une précieuse de banlieue », etc.

Pareillement, ce serait ignorer — ou faire intervenir des solutions de continuité — des sens et des valeurs de première importance dans la compréhension et la perpétuation de l'œuvre de Caragiale si on laissait s'accréditer l'idée que l'auteur de cette œuvre aurait été l'être du réquisitoire intolérant, de la dénonciation impitoyable, de l'ironie vindicative. Il faut nous garder des conséquences qui pourraient résulter dans l'esprit des générations à venir par la perpétuation *ad litteram* d'acceptions semblables. La satire relève d'une axiologie spécifique ; en dehors de celle-ci, la satire n'aurait qu'une portée mineure, inexpressive, inefficace. Sa fonction fondamentale est d'aider, de fouiller, de découvrir, de pénétrer avec des moyens contondants dans la dynamique intérieure de questions délicates, de faciliter des modes de vie et d'humanité, mais aucunement de poser des barrières, de percer, de clâmer apodictiquement, de faire des uns des juges et de certains autres rien que des inculpés. Souvent même, au contraire de ce que l'on pourrait supposer, l'écrivain satirique est bien lui, l'homme de cœur, peut-être le meilleur des hommes, tandis que l'écrivain apologétique, de l'avis de tout le monde, a l'avantage des circonstances sur lesquelles il se penche, recueille la volupté de succès immédiats, jouit de la réputation d'être un ami des hommes et des situations. L'écrivain satirique, tout au contraire, au risque de déplaire à quelques uns de ses prochains ou de voir s'amonceler sur sa tête l'inconfort de la vérité qui blesse, assume des missions humaines et préfère à toutes les corrections possibles la correction par la voie de l'esprit et de l'art.

C'est à cette dernière catégorie qu'appartient Caragiale en tant qu'écrivain satirique. Il est vrai que ses textes satiriques *ne ménagent pas* mais ni ils ne *décapitent* rien. Ses héros vivent réellement, ce sont des hommes, non pas des fantoches ; ils expriment des réalités existentielles, non pas des arguments à thèse ou abstraits ; certes, on ne les approuve pas, on le les admire pas, mais on ne les déteste pas non plus et la disparition, ne fût-ce que d'un seul de toute cette galerie de types, nous laisserait tristes, avec l'impression d'un vide difficle à remédier. Assurément, ces gens ont des vices ; mais chacun d'eux renferme une onde d'humain ou, comme disait le même G. Ibrăileanu, un « grain d'or » qui réussit à les maintenir présents dans nos jugements et notre affection. C'est d'ailleurs clair : sans ce « grain d'or », Caragiale n'aurait pas consenti à les concevoir et nous autres, les successeurs, il y a longtemps qu'on les aurait abandonner en route.

Pour finir, il nous faut admettre qu'un argument historique peut et doit entrer en jeu, que nous n'avons guère le droit de négliger. La satire de Caragiale concerne *certains* aspects et *certains* processus d'une période moderne de la société roumaine, non pas la société *tout entière*, en tant que telle. L'écrivain ne s'est pas gardé d'en appeler au jugement de l'opinion publique et de sanctionner : la bêtise, la suffisance, la fausse prétention à la culture, le libéralisme mimétique, la malhonnêteté morale et intellectuelle, la farce de la vie « politicarde », le vernis de civilisation, etc. Mais cela ne veut pas dire qu'il ignorait

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

une autre face de la réalité roumaine de son temps : la volonté d'être active, laborieuse, intelligente, patriotique, consciente de ses responsabilités historiques ; cette face qu'atteste le raffermissement de l'indépendance du pays en tant qu'état et nation, cette face dont témoignent la récupération de tant de retards dûs aux circonstances critiques ayant frappé la société roumaine au long de son histoire ainsi que l'entrée rapide, active, pleine de mérites dans les circuits de civilisation et de création du monde moderne. Cela étant, à qui aurait-il donc pu s'adresser Caragiale, avec son intelligence scrutatrice et son art empreint de raffinement, sinon à une société avertie, capable de comprendre et d'assimiler des formes supérieures de vérité sociale, en attribuant tout à la fois à l'attitude critique les prérogatives spirituelles qui lui reviennent ?

Mettons ici le point final à nos récapitulations. L'avertissement qu'elles renferment peut et doit nous faire réfléchir. Nombreux sont les facteurs qui en sont concernés ; l'école, l'histoire et la critique littéraire, la presse et autres moyens de diffusion intellectuelle et sans aucun doute une attitude en conséquence de l'opinion publique. Rien ne peut se faire à la va-vite ; mais afin que la mise en train et l'affermissement progressif des mutations recommandées à l'égard de l'œuvre de Caragiale soient légitimes et acquièrent de la substance, il est rigoureusement nécessaire que chacun les encourage et prouve de la fermeté. Plus le temps nous éloigne de l'œuvre d'un écrivain représentatif et plus ce qu'il nous en faut connaître devient plus dense, plus difficile, plus marqué de responsabilités. Ce n'est pas un paradoxe, c'est une réalité ! Avec l'éloignement dans le temps, la fièvre, l'éclat, l'acuïté des faits extérieurs s'éteignent ; seuls en restent le fond silencieux et l'immanence ; un régime de durées et d'essences entre alors dans le jeu. La postérité pourra toujours trouver à l'égard d'un œuvre pareil des accents de fête et perpétuer d'idéales images de sanctuaire auprès duquel elle se rendra périodiquement les bras chargés de fleurs ; mais l'important pour cet œuvre c'est que la postérité représente une force d'agrégation suprême des permanences et des devoirs de la culture.

Nous autres, Roumains, il faut que nous sachions que nous possédons en Caragiale — ou, si l'on préfère, dans *l'entité Caragiale* — un privilège. Un privilège, soulignons-le, que la civilisation de nombreuses nations souhaiterait avoir. Car c'est rare, me semble-t-il, un écrivain avec tant de racines en son temps ; un esprit doué d'une aussi sagace et précise force d'observation ; un talent aussi habile à inclure sous des aspects et des faits mineurs des signes et des sens essentiels ; une puissance créatrice aussi rigoureuse quant à ses principes et ses procédés artistiques ; une plume, enfin, aussi tributaire apparemment de l'actualité contemporaine mais sachant si bien quintessencier les données de cette actualité, jusqu'à a tirer des profils généralement humains. C'est rare, tout cela, disais-je ; et quel immense dommage si nous comprenions pas le commandement impérieux et résolutoire qui naît pour la culture roumaine de la prise de conscience d'un tel privilège.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

I. L. CARAGIALE ET SA VISION ESTHÉTIQUE DU THÉÂTRE

Ion Toboşaru

Relire Caragiale — par nécessité d'étude ou pour le plaisir de le retrouver, — avec son esprit éveillé qui, toujours, incite à la réflexion — signifie chaque fois découvrir en lui des valeurs et des sens nouveaux, ajouter chaque fois des hypostases nouvelles à un système théâtrologique classique. Car c'est en effet un théâtrologue au plus propre du terme que fut et demeure le fondateur moderne de la comédie roumaine. Ses écrits sur le théâtre, où foisonnent une somme d'idées qui se laissent facilement saisir au travers d'une œuvre « théorique » élaborée sur de subtiles remarques ayant trait au drame et au spectacle de son temps — idées d'ailleurs conjuguées avec une explication épique savoureuse — constituent, par la complexité des problèmes qu'ils posent, l'esquisse d'une esthétique possible de l'art théâtral.

Caragiale y traite des questions d'esthétique appliquée : la condition de l'œuvre d'art ; la définition de l'œuvre d'art par rapport aux capacités de l'artiste « expressif » ; le caractère à part de cette expressivité par suite duquel l'artiste se distingue de la catégorie commune des « êtres sensibles » ; les considérations concernant le talent, lequel s'exprime en partie dans la conception de l'œuvre artistique et dans l'intention qui lui est attribuée, aussi bien que dans la force du style respectif ; ses considérations sur la spécificité des arts et des modalités d'accueil, sur les particularités des différentes branches de l'art et notamment du théâtre (soit comme phénomène littéraire et dramatique, soit comme phénomène spectaculaire) ; ses observations sur la réception du spectacle et ses pertinentes constatations d'ordre psycho-sociologique quant au public ; ses thèses sur l'art de la construction dans le drame et le théâtre, sur l'exécution dans les arts du spectacle ; sa thèse de l'acteur « instrument » et « instrumentiste » à la fois ; etc., autant d'idées éclairant l'écran et le générique d'une *poétique* appliquée, au fait d'une *théâtrologie* car la majorité des concepts qu'il tente d'élaborer ou même qu'il réalise par l'effort de sa pensée relèvent de la sphère de l'art théâtral.

La pensée esthétique générale de Caragiale — ses origines, la source de ses réflexions théoriques — interfère le plan des généreuses idées « quarante-huitardes » ainsi que celles des « postquarante-huitards » : les pensées, les attitudes et les options de Alecu Russo, Cezar Bolliac, Mihail Kogălniceanu ou Vasile Alecsandri, renforcées dans les écrits de Odobescu ou de Hasdeu, constituent ses modèles de réflexion et de sensibilité, sans oublier que Diderot et peut-être même Hegel, en matière de poétique théâtrale, ont pu l'inspirer. Les influences ne diminuent en rien sa contribution comme théoricien des arts, au contraire elles l'encadrent dans une évolution possible des doctrines esthétiques nationales et même, en le soutirant d'une zone « provinciale », elles le situent sans réticences sur un plan européen. Car l'idée de Caragiale que « le comédien est un exécutant instrumental dont l'instrument est son propre être matériel » rappelle Hegel dans ses considérations sur l'art de l'acteur renfermées dans la formule : « L'acteur doit en quelque sorte être l'instrument dont joue l'auteur, une éponge qui absorbe toutes les couleurs pour les rendre intactes ». Une recherche poussée dans le domaine de l'esthétique de l'art de l'acteur, telle qu'elle apparaît dans la *Poésie dramatique* de Hegel, dévoilerait des pensées subtiles et nuancées sur l'acteur et son art qui, par le truchement d'intéressantes analogies dans l'œuvre de « théâtrologue » de Caragiale, pourraient nous mettre sur la ligne d'une continuité créatrice, voire d'une filiation, de Hegel à ce dernier.

Mais les idées de Caragiale sur le théâtre demeurent actuelles et leur caractère

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

de modernité anime pour cette raison même et la théorie et la pratique du théâtre d'aujourd'hui. La thèse de l'autonomie de l'art du théâtre — d'où certaines opinions, d'un absolu intransigeant, du genre de celles qui mettent l'accent sur *comment il faut jouer* au détriment de *ce que l'on joue* — a certainement contribué à la pénétration du théâtre dans la sphère de la théorie des arts et à l'établissement de son statut en tant qu'art. De plus, Caragiale associe indissolublement le style, le rythme et les formules de l'interprétation au drame, au caractère spécifique de la littérature dramatique, à la coordination de l'action dramatique avec la dynamique du spectacle et à l'interférence de ces dernières ; pour Caragiale, les personnages sont des créations vivantes, le drame se constituant en un véritable « plan destiné à l'architecte » qui note « dans ses moindres détails une construction », une construction sans cesse modifiable « parce que les matériaux en sont vivants ». Au-delà de l'importance qu'il attribue au drame et implicitement *à la lettre du texte*, Caragiale envisage le caractère dynamique et polysémique du théâtre entrevu sous la multitude des interprétations aptes à communiquer des conceptions et des intentions par les vertus de *l'art théâtral*. Ainsi, l'autonomie du théâtre ne peut être conçue au-dehors de la littérature et, bien que « théâtre et littérature constituent deux arts totalement différents et par l'intention et par le mode de se manifester », le théâtre demeure « un art indépendant qui, pour exister véritablement avec dignité, doit passer à son service *tous les autres arts* sans accorder à aucun le droit d'égalité sur son propre champ ». Caragiale fut aussi l'initiateur d'une polémique cordiale entre les arts qui s'est éteinte dans un esprit de synthèse conciliant. Ce sont des réflexions dont ressortent, bien clairs, et le rôle du drame qui contribue à l'autonomie du théâtre, et les aspirations de la poésie dramatique qui attendent d'être mises en valeur par les vertus de la création scénique.

D'autre part, de la somme des idées de Caragiale, se détachent — denses et réconfortantes — ses réflexions sur le caractère spécifique du théâtre envisagé à présent comme littérature dramatique. Des prémisses générales attestent que les arts, quel que soit le type de la création artistique, représentent, notamment par l'emploi de modalités expressives et de langage toutes propres, « une conception, variable d'homme à homme, par des moyens conventionnels », une intention « dont la raison finale » en est « le sens humain ». Sa démarche réaliste d'interpréter l'art se poursuit et s'amplifie au travers de notes qui entendent désigner le profil de l'art théâtral, comparé à la littérature. Alors que celle-ci se présente comme un art *réflexif* dont l'objet est de réaliser des images constituées surtout par des mots, étant un art par excellence *narratif*, le théâtre, reposant sur des conflits et des caractères, étant donc un art *constructif*, exprime son intention « en indiquant l'objet » dans la vibration de personnages vivants, en suggérant l'existence, par des conventions en apparence réelles ; la vie qu'il se propose d'exprimer est donc redimensionnée selon le plan du dramaturge, selon sa pensée, sa conception. Sans doute, l'opposition que l'écrivain établit entre la littérature et le théâtre sous le rapport du jeu antinomique *réflexif-constructif*, est en quelque sorte limitative, mais ses arguments faisant valoir les éléments d'une grammaire de la poésie dramatique prouvent une solide connaissance issue d'une expérience prodigieuse. Son goût marqué pour Shakespeare, « le grand Brit », « génial aigle du Nord » — comme l'appelait Eminescu à l'encontre des romantiques continentaux — témoigne par exemple de sa passion pour la construction de héros introduits dans des actions destinées à convaincre par des moments dramatiques *représentés*, non pas *narrés*. Si le « sens humain » est la finalité vers laquelle tendent les arts, alors le héros dramatique réclame la conversion de son être en âme humaine (ce qui signifie en d'autres mots transfigurer et recréer simultanément en image une vérité existentielle) selon la loi du rapport constamment équilibré entre la réalité telle qu'elle est et la modalité théâtrale de l'exprimer, selon la « loi de l'acteur » qui exige une nécessaire et continuelle maîtrise de soi. Le héros dramatique, Caragiale le concevait en fonction de la vérité envisagée comme l'essence de la vie ; et la crédibilité du personnage construit, il la voyait en fonction de rapports vraisemblables et d'actions aptes à s'intégrer dans la conscience des spectateurs. Car le théâtre déclenche des états d'âme, revêtant « de chair et d'os réels les figures qu'il nous

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

représente », faisant la joie jaillir « d'yeux vivants » et la douleur pleurer avec « des larmes véritables ». Le théâtre nous communique l'intention et la conception du dramaturge par le héros dramatique et, implicitement, par la capacité d'expression de celui-ci, laquelle est spécifique de l'art théâtral; le théâtre est « le reflet d'une vision personnelle; c'est l'image de l'invention d'un esprit humain à travers des signes compris par l'esprit humain ».

La science de construire un héros dramatique, il nous la dévoile en nous offrant des éléments de méthodologie par de pertinentes constatations concernant le drame romantique. Tout en reconnaissant les incontestables mérites de la poésie dramatique, l'émoi lyrique des vers, il manifeste à la fois certaine réserve quant au « discours académique » qui dissout le caractère dramatique des actions et plaide, bien au contraire, pour l'« économie » des moyens expressifs, capable d'accroître le potentiel dramatique et les effets spectaculaires. L'étude qu'il entreprend de la grammaire du drame et des éléments qui composent l'œuvre met en valeur le réalisme de sa pensée esthétique. L'abord des problèmes essentiels du drame, le contenu de la littérature dramatique, la physionomie spirituelle du personnage littéraire et scénique, la finalité et l'influence du théâtre, la puissance d'intention et de conception du dramaturge, sa vision esthétique générale, l'unité des valeurs qui constitue la condition de leur réception — tout cela a contribué à l'affirmation du réalisme dans la théorie et la pratique de la création artistique.

Le commentateur des idées esthétiques générales et particulières de Ion Luca Caragiale — idées qui, éparses dans des articles, chroniques, correspondance et divers passages (essais ou écrits polémiques), ne se constituent pas moins en un véritable statut des arts — pourrait être sûr de recueillir, en les parcourant, de multiples catégories, les unes envisageant l'œuvre ou la structure intérieure de la création artistique, d'autres s'attachant aux zones extérieures comprises en des aires extra-esthétiques ou bien s'exprimant tangentiellement à travers ses réflexions sur la réception de l'œuvre artistique et sur ses vertus socio-éthiques, socio-civiques, socio-éducatives, dans ce dernier sens concernant surtout le public. Pour Caragiale, l'œuvre d'art s'exprime en partie aussi par un équilibre s'installant immanquablement entre *quoi* et *comment:* quelle réalité, l'artiste est-il appelé à refléter et comment la reflète-t-il? Autant de questions qui éveillent en nous le souvenir de Gherea. Les jointures d'une œuvre artistique découvrent un style ou des superpositions de styles, la part de tradition et de modernité, l'authentique et le conventionnel — des éléments qui peuvent diminuer ou augmenter comme intérêt selon la réception du public. Car *l'intention et la conception de l'artiste* aussi bien que *la force d'influence complexe de l'œuvre* sont des coordonnées qui acquièrent un surplus de sens et d'intérêt du milieu social et de la mentalité esthétique de l'époque respective dès que l'œuvre pénètre dans le circuit spirituel de la dite société. Recomposer dans une sorte de « montage théorique » les idées de Caragiale sur le théâtre, c'est en somme prouver la modernité de sa pensée pérenne. Il n'y faut pas chercher un système. Caragiale fut et demeure surtout un dramaturge. Mais ses idées, ses confessions attestent le penseur qu'il a été, elles attestent un esprit inquiet, polémique, original, dans la ligne évolutive des réflexions sur l'art qui ont enrichi la théorie de l'art en affirmant une pensée réaliste dans la culture roumaine de la fin du siècle passé.

Le théâtre dans la vision esthétique de Caragiale — envisagé sous le rapport des subtiles et profondes considérations disséminées dans ses écrits en ce domaine — reflète un style de pensée. Ce style, que l'on peut ériger en dénominateur commun, prouve l'originalité roumaine des idées sur l'art théâtral moderne, une modalité novatrice de réflexion, bienfaisante pour les perspectives de l'art du spectacle et de la littérature dramatique. Les écrits de théâtrologie de Caragiale mettent en valeur le style de l'écrivain véhiculant sa vision esthétique et l'action pratique qu'elle engendre. Aussi, en nommant aujourd'hui Caragiale un contemporain de la culture théâtrale roumaine, signifie impliquer sa conception esthétique et intégrer ses écrits dans la théâtrologie ac-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

tuelle par leur intérêt permanent. La pérennité de ses idées sur l'art crée l'assise de l'esthétique contemporaine du théâtre car elles enrichissent son objet d'étude par l'apport du classicisme. La vision esthétique de Caragiale concernant l'art du théâtre, comprise dans un abrégé de théâtrologie roumaine, révèle en effet par ses équivalences contemporaines combien l'histoire influence les expériences modernes de notre temps. La pérennité et l'actualité des idées, leur interprétation continue offrent un champ de recherche en permanence renouvelable dans la sphère de la théâtrologie du XXe siècle.

D'un œil ironique, fatigué ou stimulateur, Caragiale nous regarde et toujours il nous accompagne dans notre zèle.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

LA MODERNITÉ DU CONCEPT DE THÉÂTRE CHEZ CARAGIALE

Simion Alterescu

Nous sommes tous d'accord avec Tudor Vianu lorsqu'il affirme que Ion Luca Caragiale signifie un moment important dans la dialectique de la société roumaine du XIXe siècle. Il représente en effet un moment du criticisme marqué par l'esprit de « Junimea », mais son criticisme évolue parallèlement et non dépendant de celui de la dite société littéraire jassiote.

Caragiale est une des grandes consciences artistiques de la fin du siècle passé et qui, tout en ne s'adonnant pas lui-même à la spéculation philosophique, ne s'impose pas moins comme l'un des esprits les plus cultivés dans tous les domaines des lettres et des arts. Sa pensée esthétique découle de sa propre formule artistique — le réalisme, le courant qui, en son temps, transforma la destination et la fonction de la littérature et du théâtre.

Tout comme le théâtre et la prose de Caragiale, sa critique artistique est une production de son esprit, profondément liée aux courants généraux de l'époque. Caragiale était « intimement implanté dans la tissure de tendances, de motifs, de procédés de toute la littérature européenne ». Quant au théâtre, il était au courant de tous les aspects de la vie et de la création scénique et il serait superflu de nous attarder sur ses multiples fonctions, allant de celle de souffleur à celle de directeur de théâtre. Il suffit de rappeler que par toutes les formes de son activité, il contribua à l'établissement d'un statut de l'esthétique du théâtre à la fin du XIXe siècle et même s'il n'a pas institué une esthétique théâtrale globale, toujours est-il qu'il témoigne d'une vue d'ensemble sur le théâtre qui atteste la modernité de sa pensée dans le théâtre européen de l'époque.

Des études de synthèse, telle *Cercetare, critică asupra teatrului românesc* (Recherche, critique sur le théâtre roumain), des études d'analyse dissociant l'œuvre littéraire du théâtre ou bien de simples opinions *(Cîteva păreri)*, tout converge vers la mise en lumière et l'éclaircissement du problème de la spécificité artistique du théâtre.

La modernité de la pensée théâtrale de l'auteur de *O scrisoare pierdută* découle de la nouveauté du concept de théâtre qui se trouve à la base de son esthétique. Au fond, au-delà du grand problème de l'époque — de l'art pour de l'art, ou bien, au contraire, de l'art à tendance — Caragiale fut le premier à poser l'idée du rapport entre le texte littéraire et sa représentation scénique sous l'incidence de la formule hégélienne envisageant l'identité ou la non-identité entre l'œuvre dramatique et sa représentation théâtrale.

Les contributions théoriques de Caragiale quant au caractère spécifique du théâtre s'identifient, le plus souvent, à celles des artistes roumains de la fin du siècle passé dans le sens qu'elles les continuent, les développent dans la direction d'un réalisme nouveau. C'était alors le moment d'une contestation des vieilles structures et, comme suite, d'un renouvellement de l'art théâtral. Mais ce processus était plus ancien : il avait commencé vers la moitié du siècle avec l'apparition du concept wagnérien promulgant une harmonie entre tous les éléments du spectacle („Gesammtkunstwerk").

Le concept de théâtre caragialien prend forme, en premier lieu, de la dissociation entre le caractère spécifique de la littérature et celui du théâtre. *Oare teatrul este literatură* (Le théâtre serait-il de la littérature)? C'est bien la plate-forme de ses thèses ultérieures qui vont tendre à l'affirmation du caractère autonome du théâtre, au décèlement des éléments propres au spectacle, à l'agencement d'une conception générale sur le théâtre considéré comme un art à la fois visuel et auditif, temporel et spatial, disposant d'un lan-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

gage spécifique issu de la synthèse et du caractère absolument propre des moyens d'expression.

Caragiale est le premier doctrinaire roumain à avoir envisagé l'idée de l'autonomie du théâtre, caractérisant le spectacle comme une synthèse des arts. La modernité du concept de théâtre de Caragiale ne vient pas d'une subordination du texte dramatique aux moyens de représentation mais bien de son effort à structurer une phénoménologie de l'acte théâtral en fonction du rapport fondamental entre le texte et le spectacle.

En affirmant l'autonomie du drame considéré en tant qu'œuvre littéraire, Caragiale ne s'aligne pas parmi les adeptes de l'autonomie du texte et ni ne se laisse prendre au piège des multiples théories circulant à l'époque dans le monde du théâtre européen et visant à hiérarchiser les composantes du spectacle. Ce qu'il voulait comme théoricien du théâtre c'était de prouver l'indépendance de l'art du spectacle vis-à-vis des autres arts (architecture, musique, peinture), de faire valoir la spécificité du concept de théâtre. Et, en essayant d'établir la position du théâtre dans l'ensemble des arts, Caragiale s'inscrit dans la voie de la pensée la plus moderne de ses contemporains en considérant le spectacle de théâtre comme un événement spécifique et périssable et non pas comme un objet artistique indélébile.

Les éléments qui composent le spectacle constituent à ses yeux un ensemble de moyens cohérents aptes à assurer l'unicité de l'œuvre d'art théâtral. La parole, le jeu, le geste, la ligne, la couleur, le son, la lumière participent ensemble à faire naître une expression spécifiquement théâtrale toute nouvelle. C'est ce qui explique ses dures et aigres interventions contre l'artificieux du théâtre classique, contre la rhétorique romantique, contre le langage empreint de conventionnel, contre les décors imitant la nature sur d'immenses surfaces de toile peinte et finalement contre ces reconstitutions « muséales » dépourvues de vraisemblance historique.

Pour Caragiale, le moyen de renouveler l'art du théâtre se trouve dans la collaboration des arts dans le but de réaliser l'autonomie de l'art du spectacle. Il est l'adepte d'un théâtre qui révèle l'indicible au travers d'une convention consciente créée en tout premier lieu par l'entremise du comédien.

Caragiale s'écarte de la formule wagnérienne du *Wort-Ton-Drama* en ce qu'il ne se préoccupe pas d'un drame parlé mais, effectivement, d'un nouvel art dramatique comprenant la notion de mise en scène, de direction de scène, apte à assurer l'ensemble du spectacle, l'exactitude historique, la représentation vivante de la foule et surtout apte à mettre d'accord la nature vivante du comédien avec les autres éléments du spectacle. Le concept de théâtre se constitue chez Caragiale par l'implication du comédien dans le processus de création, dans les limites d'une relation nouvelle entre la parole et le comédien, entre celui-ci et le décor, l'acteur étant en fin de compte le messager de l'action dramatique. C'est lui qui, dans la conception de Caragiale, garantit la spécificité du moyen d'expression théâtral. C'est lui qui, dans sa conception, est le créateur. La formule devenue classique : l'acteur est un instrument mais aussi son propre instrumentiste — celui qui est appelé à rendre avec lucidité et de manière consciente le caractère d'authenticité de la sincérité du personnage interprété — dépasse jusqu'au souhait même d'Antoine : « L'idéal absolu du comédien est de devenir un instrument parfaitement accordé, avec lequel le comédien jouera à sa volonté » *(Lettre à Le Bargy)*.

Pour Caragiale, l'acteur est davantage qu'un instrument parfaitement accordé en même temps que son propre instrumentiste, dans le sens rationaliste le plus pur de la formule de Diderot. Car, dans l'acception de Caragiale, l'art de l'acteur implique les premiers symptômes d'unité d'action psycho-physique, l'unité et l'inter-pénétration du rationnel et de l'émotionnel. Cette sincérité de la sincérité dont parle Caragiale n'est rien d'autre qu'un désidératum majeur aspirant que le comédien puisse faire naître en lui-même, à n'importe quel moment, l'état apte à représenter le plus sincèrement le personnage. Caragiale défend l'idée que la mission du comédien est *de jouer* le personnage et sur ce plan il interfère Hartmann qui, lui aussi, s'inspire de la thèse fondamentale de Diderot soutenant que le comédien « n'aime pas, ne hait pas, ne souffre pas, le destin qu'il représente n'étant pas son propre destin. Tout cela est „joué", représenté. C'est pourquoi on

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

appelle l'œuvre représentée une pièce jouée (*„ein Schau-Spiel"*) et l'interprète, celui qui la joue (*„ein Schau-Spieler"*) »[1].

Le fait qu'il affirme l'autonomie de l'art de l'acteur, de son rôle créateur devient chez Caragiale l'argument le plus péremptoire de l'autonomie de l'art théâtral. C'est pour cela qu'il combat le style romantique désuet, qu'il plaide pour l'abolition de l'attitude gravement solennelle en faveur du naturel dans le geste, la diction, la représentation du personnage, du naturel d'un langage accessible. Ses préférences pour les acteurs italiens (Novelli, Duse, Rosi) ou pour ceux du genre de Aristizza Romanescu ou Ion Brezeanu, son enthousiasme devant la tentative de créer un *théâtre nouveau* (à la Compagnie d'A. Davilla) prouvent que son concept d'art théâtral est en fonction de l'authenticité, du réalisme, qui ouvre la voie à un univers conceptuel et de vie intérieure où la nature des personnages acquiert une teneur toute nouvelle. Caragiale recommande dans le théâtre une forme d'expression neuve, correspondant au stade nouveau de la connaissance. Il reconsidère l'ensemble des problèmes du théâtre à partir d'une doctrine esthétique en marche. En plaidant pour l'unité entre le texte et la représentation, en conférant à l'acteur un statut de créateur, en préconisant l'équilibre de tous les éléments dont se compose un spectacle, en recommandant l'homogénéité de l'ensemble et l'accord des tonalités, faisant enfin de l'art du théâtre un objet de recherche, Caragiale a créé les conditions requises au développement du théâtre réaliste en Roumanie et demeure toujours actuel face aux réformes à venir.

« Nous vivons dans un mode devenu clair par la contribution de l'œuvre de Caragiale. Davantage peut-être que d'autres écrivains, il nous a dotés du pouvoir de comprendre d'un point de vue critique notre milieu, la vie sociale de l'époque »[2] — disait Tudor Vianu. « Il convient donc que chacun comprenne combien lourde est la tâche de ces peu nombreux — les artistes et les penseurs — et à quel point elle s'alourdit à mesure que les générations se succèdent, parce que plus l'artiste et le penseur sont venus tard au monde, plus leur faut-il d'originalité et de puissance conceptive afin de transgresser le capital toujours accru de la pensée humaine et afin de trouver la forme nouvelle »[3].

Si l'humour de la comédie caragialienne descend jusqu'au fin fond du tragique, il est tout aussi vrai d'affirmer que ses idées esthétiques, soutenues plus d'une fois par la voie de ses pamphlets, constituent un élément de grave réflexion sur le concept de théâtre contemporain.

[1] N. HARTMANN, *Estetica*, Bucarest, 1974, p. 125.
[2] T. VIANU, *Scrieri pentru teatru*, Bucarest, 1977, p. 199.

Notes

[3] I. L. CARAGIALE, *Cîteva păreri*, in « Ziua » 1896, n° 35, 22 février.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

CARAGIALE ET LES LECTURES CINÉMATOGRAPHIQUES DE SON ŒUVRE : DU RÉALISME AU RÉALISME FANTASTIQUE

Manuela Cernat

C'est un devoir d'honneur pour chaque génération que de relire les classiques dans la perspective des dominantes culturelles de son propre temps, en y découvrant sans cesse des sens nouveaux en consonance avec l'esprit de l'œuvre mais surtout avec celui de l'époque. Le contraire serait condamner les classiques à une momification prématurée de visions immuables, qu'eux-mêmes — de leur temps téméraires et défricheurs de voies — auraient été les premiers à contester. D'ailleurs, comme l'affirme Jorge Luis Borges, dans un célèbre essai polémique consacré aux *Versions homériques*, « le concept de texte définitif ne correspond qu'à la religion... ou à la lassitude ». Pour Borges, le rôle de la *lecture* est si important qu'il finit par le comparer à celui de l'*écriture* proprement dite. Imaginant le texte comme un système circulairement irradiant qui implique tout à la fois l'œuvre — envisagée comme *noyau* — et *toutes* ses lectures possibles, Borges défend l'idée que ce n'est pas tant l'œuvre en elle-même, que ses lectures — le dialogue établi avec le lecteur — qui « par une rapide identification et par les images durables laissées dans la mémoire, annulent l'hypothétique fuite du temps et prouvent l'éternité » [1].

On pourrait se demander quel rapport il y a entre la théorie de Borges sur « l'homme en tant que bibliothécaire imparfait » et les mises à l'écran des œuvres de Caragiale ? Il existe, en effet, ce rapport dans la mesure où, par l'acte de la transcription cinématographique, le cinéaste nous offre une lecture nouvelle — fatalement exacte et traître à la fois — de l'original littéraire. Il existe également dans la mesure où, en s'écartant des structures préexistantes d'un texte littéraire, le cinéaste est libre de découvrir — dans les paramètres donnés du *signifiant* — un autre *signifié* totalement différent. Et si dans la vision borgésienne, n'importe quelle *lecture* est en égale mesure aussi, *écriture*, d'autant plus valable devient sa théorie dès qu'on l'applique à la lecture cinématographique, le film étant par excellence langage et la personnalité du cinéaste se définissant par l'*écriture* cinématique.

Si, en tout premier lieu, nous avons évoqué ici Borges, c'est que — dans la famille des esprits augustes de l'histoire de la littérature qui, assoiffés de rêve et d'imagination, ont franchi le seuil de la réalité et se sont engagés dans le monde d'au-delà du réel fantastique — on peut ranger à ses côtés Caragiale même si ce dernier se situe chronologiquement avant lui. Attestant une vision et une écriture d'une modernité fascinante, dans le sens de l'insertion immédiate, sans transition, du fantastique qui installe l'impossible, l'impensable, dans un univers parfaitement terre-à-terre d'où le mystère semblait exclu *a priori*, les nouvelles de Caragiale le placent parmi les précurseurs d'un des grands courants de la littérature mondiale ; c'est là un aspect insuffisamment exploré et spéculé jusqu'à présent par la recherche littéraire roumaine.

Le cinéma roumain, à son tour, est loin d'avoir exploité comme il se doit l'œuvre de Caragiale, dans ce qu'il a d'inépuisable et d'imprévisible comme écho, étant toujours encore plus moderne, encore plus actuel. Malgré que le nombre des mises à l'écran d'après Caragiale ne soit pas insignifiant quant au chiffre total de la production nationale, ce nombre reste néanmoins insuffisant par rapport à l'importance de l'écrivain. La série des productions cinématographiques s'inaugura dès 1913 avec *Răzbunarea* (La vengeance) un film produit par Leon Popescu — avec le concours de la célèbre troupe de Marioara Voiculescu et de Constantin Radovici — et signé par Haralamb Lecca.

Celui-ci, profitant de l'esclandre public et de l'infâme accusation de plagiat portée contre Caragiale, avait copié sans le

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

moindre scrupule et, sans doute, sans faire mention de la source, le sujet de *Năpasta* (Le Malheur) *, chose qui, cependant, lui valut d'être sévèrement admonesté par la critique du temps, peu encline à la clémence quand il s'agissait d'imposture dans le cinéma national.

Ce fut l'impossibilité de rendre à travers le film muet le verbe étincelant des comédies et esquisses de Caragiale qui décida les « pionniers » de l'époque à se tourner vers le filon tragique apte à être tiré des nouvelles. Aussi, en 1924, Jean Mihail ouvrait-il la série des mises à l'écran « officielles » d'après Caragiale avec *Păcat* (Le Péché), un sombre drame naturaliste qui, pour avoir été favorablement accueilli dans le monde des lettres — le jeu de l'acteur George Aurelian étant particulièrement apprécié —, ne fut pas moins interdit par la police de Jassy sur la demande expresse du Métropolite, indigné qu'un scénario pût impliquer un ecclésiastique dans un meurtre. Au fait, un scandale digne de la plume de Caragiale !

En 1927, l'opérateur Eftimie Vasilescu et l'acteur Gheorghe Popescu présentaient sous l'égide de leur propre maison de production « România-Film » une adaptation de *Năpasta*, avec Ecaterina Nițulescu Șahighian et Nicolae Manolescu dans les rôles principaux ; comme par malheur ces deux films se sont perdus, il ne nous reste plus qu'à nous fier à l'opinion des chroniqueurs contemporains et d'essayer d'établir une moyenne entre leurs appréciations allant de l'apologie à l'anéantissement. On peut y voir une tradition pieusement enregistrée jusqu'à ce jour par la critique roumaine.

Avec l'apparition du film parlant et l'appui prêté finalement à l'art filmique par l'Office National Cinématographique — les cercles officiels ayant enfin compris l'impérieuse nécessité d'une subvention d'Etat à cet art qui, en Roumanie, ne pouvait prétendre en être un parce que, justement, il n'avait pas atteint le stade de l'industrie —, l'enthousiasme de promoteur culturel du dr. Jean Cantacuzène — alors directeur de l'O.N.C. — et le talent de Jean Georgescu firent naître le film *O noapte furtunoasă* (Une nuit orageuse) d'après la comédie homonyme de Caragiale. Il convient de rappeler ici qu'à cette occasion, Jean Cantacuzène fit preuve d'une générosité d'âme et d'une conscience professionnelle et artistique peu communes : en sa qualité de producteur délégué du film et tout en ayant lui-même écrit un projet de scénario d'après cette pièce, il eut la suprême élégance de reconnaître la supériorité de celui écrit par Jean Georgescu et de retirer le sien de la compétition. Je ne puis m'empêcher de me demander combien de producteurs délégués feraient la même chose aujourd'hui ?

O noapte furtunoasă, par son rigoureux réalisme, marqua l'apogée du cinéma roumain de la première époque. Une dizaine d'années plus tard, après qu'il fût entré dans une nouvelle phase, de l'industrie socialiste, Jean Georgescu avec une louable constance reprit la série des mises à l'écran caragialiennes et donna trois courts métrages : *Arendașul român* (Le gros fermier roumain), *Lanțul slăbiciunilor* (La chaîne des faiblesses) et *Vizita* (Une visite) ; il s'y montra — par suite d'une empreinte esthétique évidemment académisante — exclusivement préoccupé de la réplique, en témoignat une fidélité extrême au texte littéraire au détriment de l'écriture filmique.

A la fin de années '50, une nouvelle génération de cinéastes dirigeait son attention vers la mise en valeur cinématographique de Caragiale. Les débutants Gh. Naghy et Aurel Miheles devaient même « s'y spécialiser », en portant à l'écran, à la suite, *D-ale Carnavalului* (Scènes de Carnaval) — 1958, *Două lozuri* (Deux gros lots) — 1959 et *Telegrame* (Télégrammes) — 1960. Si *D-ale Carnavalului* restait tributaire de l'esthétique théâtrale — le grotesque l'emportant sur la fine ironie du texte littéraire —, les deux autres films attestent un surplus d'invention quant à la mise en image. Néanmoins, en se maintenant sur la ligne traditionnelle d'un réalisme immédiat, qui ne prétendait point avoir de connotations, Naghy et Miheles ne s'écartaient guère de leur temps dont la vision sur Caragiale même était encore toute pleine de préjugés académistes. Enfin, en 1964, Jean Georgescu tourna son chant du cygne en portant à l'écran *Moftul 1900* (Bagatelle 1900) — des sketches que ce cinéaste caragialien de la vieille garde restituait avec charme et dans une atmosphère d'époque.

Aussi bizarre que cela paraisse, mais depuis lors, plus rien, absolument rien

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

des comédies ou des écrits satiriques du grand écrivain ne fut plus porté à l'écran bien que plus du tiers de la production nationale soit consacré, chaque année, à la littérature classique et contemporaine. C'est une regrettable lacune, d'autant plus regrettable que pendant tout ce temps la théâtrologie modifia elle-même sa vision sur Caragiale. Il aurait été pour le moins nécessaire, sinon tout naturel, que le cinéma à son tour suive le mouvement. Ne fut-ce que pour la postérité et encore aurait-il fallu réaliser un tournage intégral des spectacles de théâtre dûs à Lucian Pintilie ou Liviu Ciulei, ce qui aurait signifié un acte de culture à l'instar de celui que représenta, en 1953, l'enregistrement — supervisé par Sică Alexandrescu — du spectacle monté par celui-ci sur la scène du National bucarestois avec une distribution anthologique. Dans l'absence de transcriptions en termes cinématiques de l'« écriture » de Caragiale, pareil acte de conservation de quelques spectacles de marque aurait représenter une manière comme une autre de rendre hommage à l'écrivain. Pas des plus heureuses sans doute !

Le seul pour le moment, parmi les metteurs en scène de théâtre, qui, en innovant ou même en révolutionnant la vision scénique des pièces de Caragiale, s'est efforcé de rendre aussi à l'écran un coup d'œil tout neuf et libre de toute rhétorique sur le plus contemporain des classiques roumains, est Alexa Visarion. Après la mise en scène, avec une intelligence iconoclaste, de remarquables spectacles par trop antitraditionnels, pour son début à l'écran, Alexa Visarion choisit la nouvelle *În vreme de război* (En temps de guerre) qu'il interprète dans une perspective ajustée aux vibrations de l'art moderne universel, à l'instar de son propre horizon culturel. Centrant son film sur les éléments de réalisme fantastique suggérés par le texte littéraire même, Visarion a amplifié et multiplié les significations de chaque personnage et de chaque moment. *Înainte de tăcere* (Avant que le silence s'installe) se propose — et réussit — à transgresser le sens immédiat du *story* en nous offrant simultanément un drame de la solitude et de l'amour manqué, de la rupture d'un couple, de la passion ravageuse, de la jalousie maladive ou bien de l'enrichissement qui appauvrit l'âme. Malgré le nombre des suggestions socio-historiques et malgré le caractère précis de celles-là, *Înainte de tăcere*, le film de Visarion, demeure cohérent et ne trahit en rien l'esprit de la prose caragialienne. Avec une économie de moyens expressifs, le metteur en scène a créé un univers parfaitement agencé, imprégné pourtant d'élans métaphysiques où s'intègrent tout naturellement — grâce à un sens raffiné de l'ellipse — des jaillissements oniriques. L'espace suffocant de l'action, véritable huis-clos avec de rares évasions vers une nature d'un charme fascinant ou bien d'une agressive hostilité — selon l'état d'âme momentané des héros — acquiert les dimensions d'un univers existentiel déchiré par la tragique impossibilité d'un dialogue réel.

Entre être fidèle à Caragiale par le *story* ou lui être fidèle en esprit, Alexa Visarion a choisi la dernière alternative. Le fait qu'il a mis en valeur ces notes de réalisme fantastique contenues dans la prose de l'écrivain, a inscrit le cinéma roumain — bien qu'un peu tard, avouons-le — sur une orbite tangentielle des recherches de l'art filmique universel aspirant au rêve. Pressentant un précurseur dans Caragiale le nouvelliste, Alexa Visarion a prouvé une fois de plus le caractère d'universalité de sa pensée.

[1] Apud : CRISTINA HĂULICĂ, *Pornind de la Borges (Textul ca intertextualitate)*, Ed. Eminescu, 1978, p. 167.

* Tous les titres français des œuvres de Caragiale (textes littéraires ou certaines transcriptions cinématographiques) ont été empruntés — dans les pages ci-dessus — aux éditions Simone Roland — Valentin Lipatti : *Ion Luca Caragiale, Œuvres*, Ed. Meridiane, Bucarest, 1962.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

CONTRIBUTIONS À L'HISTOIRE ET THÉORIE DU THÉÂTRE ET DE LA MUSIQUE

MANIFESTATIONS THÉÂTRALES À LA COUR VOÏVODALE VALAQUE ET MOLDAVE AU MOYEN ÂGE

Ileana Berlogea

FORMES DE SPECTACLE AU MOYEN ÂGE, EN VALACHIE ET MOLDAVIE

Avec le VIIIe siècle qui clôt dans les grandes lignes l'ethnogenèse roumaine commence à s'affirmer aussi une vie spirituelle et artistique propre aux Roumains, dont ne manquent pas certaines intéressantes formes de spectacle.

Celles-ci ne sont plus identiques à celles de l'époque précédente et, dans le même temps, se distinguent aussi des formes populaires, bien que les différences ne soient pas encore considérables. En effet, constructions militaires et religieuses et notamment des objets de parure de l'époque médiévale prouvent l'existence d'une classe féodale qui, déjà, menait une vie caractéristique, influencée tout autant par la civilisation byzantine et carolingienne, fait qui ne laissait pas de creuser des différences entre ces féodaux et le peuple. Quoiqu'il en fût, outre le cérémonial religieux de souche byzantine mais comprenant aussi des éléments folkloriques — surtout d'ordre musical —, il est certain qu'aux cours seigneuriales du Haut Moyen Age roumain existaient des « chanteurs » et des bardes populaires contant les exploits de bravoure des héros de ce peuple. Des témoins oculaires les attestent, tel ce Jordanès — évêque et historien des Goths — qui raconte que les Goths (que par une confusion il appelle Gètes !), établis au nord de la Mer Noire et sur l'actuel territoire de la Roumanie, « chantaient les hauts faits des ancêtres en s'accompagnant de la cithare, un Eterpamara, un Hanale, Friedigern, Vidigoïa et tant d'autres que ce peuple honore et auxquels l'antiquité tant admirée peut à peine comparer ses héros » [1].

Un autre témoin, Priscus, l'ambassadeur de Byzance auprès d'Attila, en parle également, de même que les documents conservés quant aux chefs militaires goths établis à l'époque sur le territoire de la Roumanie, mais on peut supposer, en dépit du manque d'attestations, que les féodaux roumains pratiquaient les mêmes usages et que, pour se divertir, ils avaient, à leurs cours, des conteurs qui chantaient leurs faits d'armes et même des bouffons. Par malheur, les chants des « joculatores » de Transylvanie ne se sont pas gardés mais il est probable qu'ils ont laissé des traces et des échos dans les chansons du peuple. L'auteur anonyme de la *Gesta Hungarorum*, le chroniqueur du roi Belá III, relate nombre d'exploits mentionnés dans les chansons de ces « joculatores » : « ... et si vous ne croyez pas, sur la foi de ces pages, à leurs campagnes et à leurs exploits, croyez au moins à l'éloquence des chanteurs » [2].

Dans ces premières manifestations d'un art du spectacle, un rôle plus important que celui de ces artistes d'occasion revenait aux « professionnels » — ces mimes byzantins partant au loin, dans la Russie kiévienne, en s'engageant sur les routes de mer et de terre, à travers les pays roumains, à l'instar des dits « joculatores » transylvains ou des « igrits » serbes mentionnés — les uns et les autres — dès avant la fondation du royaume hongrois. Aux côtés des « goliards », des étudiants, des clercs errants qui parcouraient l'Europe occidentale jusqu'en Transylvanie, ces « gesticulatores » prenaient aussi part à l'organisation de la fête des « fous ». Avec des origines dans les « saturnalia » romaines et sans doute aussi dans les fêtes carnavalesques celtes, germaines et slaves, la fête des « fous » se célébrait non seulement en Occident mais également en Russie. Le chroniqueur Nestor, se référant aux années 1067—1068, parle clairement de ces professionnels du spectacle : « ... Le diable se montre dans ces coutumes et autres, en nous éloignant de Dieu par toutes sortes de machinations, avec des trompettes et des bouffons (...)

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Car nous voyons les lieux de divertissement du peuple se remplir de monde pour regarder ces spectacles inventés par le diable, alors que les églises demeurent vides »[3].

TOURNOIS ET JEUX CHEVALERESQUES

Epoque d'incessants combats militaires, le Moyen Age se fit un « spectacle » aussi de l'art de manier les armes. Le tournoi en est la preuve. Exigeant de l'habileté, de la maîtrise, voire de la virtuosité, il offrait également — comme les compétitions sportives de nos jours — une joie esthétique, doublée de la surprise (qui serait le vainqueur ?) et du sentiment d'authenticité (c'était, semblait-il, un combat véritable), dans l'attente de la victoire qui ne pouvait revenir qu'au plus fort, au plus hardi. De sorte que le tournoi — bien plus que les jeux sportifs de notre temps — était dominé par le « spectaculaire », préparatifs et déroulement relevant d'un règlement destiné à satisfaire l'œil, à éveiller l'émotion, à entretenir la participation affective des spectateurs. L'élément éthique n'y manquait pas puisque, de ce temps, courage et habileté aux armes étaient synonymes de vertus morales.

Chez les Roumains, certains exercices militaires se transformèrent avec le temps en manifestations purement spectaculaires, tel le *Jeu de halcala*. Ses origines sont archaïques et les documents les plus divers le mentionnent en tant que divertissement courtois, fort pratiqué, au printemps surtout. Le chroniqueur moldave Grigore Ureche raconte dans sa Chronique du Pays de Moldavie que Bogdan, le fils du voïvode Alexandru Lăpuşneanu, était passé maître au *jeu de halcala :* « Pas sot du tout à l'étude non plus, agile pour monter à cheval, se trouvant difficilement un adversaire à la *halcala*, tirer l'arc aussi fort que lui, personne ne l'aurait pu mieux »[4]. En quoi consistait le « jeu » ? A enlever avec la pointe de la lance, en poussant son cheval à fond de train, un anneau appelé *halca* — un mot d'origine orientale.

Une autre compétition équestre, également d'origine orientale, était le *gerit* ou *girit* (du turc *djerit* — longue tige de roseau). Près d'une centaine de cavaliers était nécessaire à sa réalisation. Partagés en deux camps, tous à cheval, ils se précipitaient les uns sur les autres, munis de tiges de roseau qu'ils lançaient sur les adversaires en s'efforçant de les frapper en plein cœur tout en se défendant soi-même de recevoir des coups. Il fallait donc avoir beaucoup d'adresse, être exceptionnellement agile, intrépide, pour réussir le double but du combat : toucher l'adversaire mais se garder sauf. Eberhardt Werner Happel relate, à propos des fêtes du mariage de la princesse Marie — la fille du voïvode Vasile Lupu — avec le prince Radziwill, que des divertissements de toute sorte avaient eu lieu, parmi lesquels aussi le *gerit :* « Les uns, se pourchassaient les uns les autres tout en tirant l'arc à la manière turque. D'autres, lançaient leurs corps à toute vitesse d'un côté et de l'autre du cheval, si bien qu'aucune flèche ne pouvait les atteindre ; il y en avait même qui attrappaient au vol, avec la main, les flèches lancées contre eux ou bien les dirigeaient de côté, loin d'eux. On en voyait aussi qui sautaient du cheval, à toute vitesse, sans s'aider des mains. D'autres encore relevaient de terre les flèches tirées, en ployant leurs corps de manière surprenante ce pendant que le cheval allait au grand galop. Et d'autres enfin s'abattaient, à cheval, les uns sur les autres, si vite, qu'hommes, chevaux et selles roulaient à terre, pêle-mêle : mais, ils se relevaient aussitôt, debout, sans qu'aucun soit touché »[5].

LE CÉRÉMONIAL DE COUR ET L'ART DES PROFESSIONNELS

Pas un instant, le cérémonial de la cour princière ne représenta un spectacle ludique. Chargé de toute la gravité d'un acte solennel, destiné à renforcer l'autorité politique, à symboliser la force du chef et à établir une hiérarchie des valeurs politiques, sociales et morales propres à la société féodale, le cérémonial de cour disposait dans son organisation et son déploiement de signes auditifs et visuels remplis de sens fondés sur une connaissance *a priori* et exigeant le décodage. Bien plus, il comprenait aussi des éléments concrets de spectacle : l'utilisation de professionnels — des musiciens en premier lieu —, de réalisateurs de costumes, d'organisateurs tels un metteur en scène

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

qui veillerait à ce que tout soit mis au point.

Parmi les cérémonials de cour appliqués dans les Pays Roumains, un des plus compliqués était celui du couronnement du voïvode, notamment aux XVIe et XVIIe siècles. Cette époque étant encore une de caractère féodal — les relations de suzerain et vassal étant encore très actives —, le couronnement devait d'une part communiquer le sentiment d'autorité toute-puissante du prince à l'intérieur de son pays et, d'autre part, témoigner de son obéissance au suzerain — le Sultan —, deux éléments psychiques en parfaite antinomie puisque le voïvode roumain souhaitait échapper à la domination ottomane mais ne pouvait manifester ouvertement ce sentiment. Quant à la manifestation de son autorité devant ses sujets, il est évident que cette volonté fut à la base de l'introduction dans le cérémonial de cour des usages byzantins et ce, après la chute de Constantinople surtout, comme un signe incontestable de continuation de l'héritage culturel et politique de l'Empire Romain d'Orient. Les éléments byzantins — auxquels s'ajoutèrent certaines influences orientales — servaient aussi, dès le XVIe siècle, à une prise de conscience politique d'esprit moderne, soit l'idée du pouvoir absolu, du pouvoir centralisé dans la main du voïvode, de l'unification politique des Pays Roumains — celle-là même qu'accomplira en 1600 le prince Michel le Brave — et, en fin de compte, de la reconquête de l'indépendance, aspiration clairement présente dans les nombreuses batailles de Petru Rareș et de Ioan Vodă cel Cumplit.

Le cérémonial de cour roumain est intéressant aussi par le fait qu'il exprime le faste de l'époque, ce faste fameux qui, ailleurs, a pu se manifester aussi par d'autres moyens — édifices monumentaux, architecture militaire importante et éloquente, palais magnifiques, etc. De nombreuses descriptions, appartenant surtout aux voyageurs étrangers, de passage en ces pays, se chargent de souligner non seulement le faste mais aussi le caractère compliqué du cérémonial de cour et s'attardent sur son sens symbolique et son côté spectaculaire.

On relève dans les notes de Marco Bandini, arrivé en Moldavie après 1640 : « ...pour entrer et sortir du palais, le cortège du prince est si brillant que celui qui voit ce prince ne peut s'en étonner assez quand il songe à l'état de la Moldavie, à ses villes et villages qui ne sont pas trop nombreux et au fait qu'en ce pays on ne creuse pas des mines d'or et d'argent »[6]. C'est encore Bandini qui décrit un voyage du voïvode à travers le pays : « Mais avant qu'il ne parte, deux — trois semaines à l'avance, il annonce ses intentions — les lieux où il entend se rendre —, afin qu'on y transporte le nécessaire. Le jour venu, il se fait précéder par trois mille cavaliers disposés en escadrons, puis, rangés en ligne, viennent quelque deux mille fantassins. Lui-même, tenant la distance requise, chevauche tout fier au milieu, entre les cinquante hallebardiers et les cents janissaires. L'aile droite et gauche des janissaires sont magnifiquement renforcées par les nobles moldaves, à cheval, les chevaux étant richement parés de *valtraps* (sorte de voile épais dont on revêtait la croupe — n. trad.); parmi les moldaves ne manquaient pas non plus des Turcs et des Grecs. D'autres « barons », splendidement vêtus, les précèdent presque d'une demi-lieue. D'autres « eodem statio », vêtus de soie, suivent, tantôt au nombre de trois cents, tantôt quatre cents, sur des chevaux joliment ornés. Et le restant de l'armée, dix mille à douze mille hommes, entoure de très près le prince, disposé en demi-lune. Deux gardes du corps ne s'éloignent pas du prince, l'un tenant la main droite, l'autre la gauche sur le *valtrap* du cheval, alors que vingt autres gardes l'entourent de toutes parts, tous revêtus de pourpre et portant des bonnets d'une certaine longueur parés de nombre d'étoiles ou croissants vermeil »[7].

Il est incontestable que, bien plus que le cérémonial du voyage princier, c'est le couronnement qui découvre le plus clairement les sens des cérémonials de cour dans les Pays Roumains.

De Franco Sivori, un Italien dont la vie fut étroitement liée à celle de Petru Cercel, voïvode valaque renommé en son temps pour son esprit raffiné, ouvert et dénotant une grande culture, de Franco Sivori il nous reste donc une ample description de l'arrivée en Valachie de celui-ci afin de prendre possession du trône : « Pour se mettre en route, le cortège s'aligna dans l'ordre suivant : en tête, venaient les fantassins roumains, tous pareillement vêtus, en partie des hallebardiers,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

en partie des arquebusiers, avec leurs drapeaux et leurs tambours, ensuite trois cent Turcs bien équipés, à cheval, pourvus d'un armement léger, avec leurs drapeaux, tambours, clairons et autres instruments usuels chez les Turcs et qui faisaient un grand vacarme ; puis, l'étendard du Sultan, puis cinquante cavaliers constitués par l'escorte et les valets de chambre du prince. Suivait le grand chancelier (le logophète) et le grand spathaire portant l'épée du prince, après quoi, à une distance de quelque dix ou douze pas suivait Sa Majesté, à cheval, royalement vêtu, ayant à son côté le grand écuyer du Sultan, un personnage de grand prestige, qui devait accompagner le prince jusqu'en Valachie afin de l'y rendre maître du pays et lui remettre le trône » [8].

De la Croix, très au courant de la vie constantinopolitaine pour y avoir longtemps séjourné, visita à son tour les Pays Roumains et en laisse aussi une description détaillée du cérémonial d'investiture d'un voïvode roumain dans la capitale même de l'Empire Ottoman, suivie par celle du pays. Ses notes nous font découvrir les significations de chaque geste ainsi que le rigoureux respect dû au protocole du cérémonial de couronnement. « Tous ceux qui en étaient concernés, devaient conduire le prince au palais du Grand Vizir qui allait leur annoncer l'intention du Sultan, le choix qu'il avait fait en la personne du prince afin d'assumer la direction du peuple ; en signe de sa nomination, le Vizir lui remet le cafetan, d'autres cafetans étant distribués aux plus notables de sa suite ; quand il sort de l'audience, une centaine de *tchiaouks* (huissiers, dans l'occurrence — n. trad.) l'accompagnent à son palais où il les récompensera de trois piastres par tête. Durant toute la journée, jusqu'au soir, et les jours suivants, ce ne seront à la cour de ce prince que sons de tambours, trompettes, cymbalums et hautbois » [9].

Dans sa *Descriptio Moldaviae*, Démètre Cantemir décrit aussi, avec maints détails, ce cérémonial, mais il insiste notamment sur son côté musical. A Constantinople, l'attention se fixait sur la visite que le prince rendait au Sultan : « A son arrivée, l'accueillait, avec force honneurs, *miralem-aga* qui, tout de suite, faisait venir la *taboul-hana*, c'est-à-dire la musique de l'empereur, disposée cette fois pour rendre hommage au prince. Alors que les musiciens se mettent à frapper du tambour, à jouer de la flûte ou d'autres instruments en usage chez les Turcs, le cortège se met en marche et quitte la cour impériale dans l'ordre suivant : d'abord, les *tchiaouks*, deux par deux ; puis, toujours deux par deux, les *agas* du Vizir, vêtus de costumes identiques à ceux qu'ils endossent le jour de la présentation devant l'empereur, au divan ; ensuite, les boïards et le *kehaïa* (l'intendant de la cour princière — n. tr.), après quoi arrive *miralem-aga* portant l'étendard déployé et les deux *touïs*, c'est-à-dire deux queues de cheval » [10]. (Ces deux queues de cheval, tressées et d'habitude blanches, constituaient selon le règlement en vigueur l'enseigne du pouvoir princier remis par le Sultan).

L'accueil des ambassadeurs étrangers et à de nombreux hôtes de marques venus dans les Pays Roumains faisait aussi partie du cérémonial de cour et relevait de tout un protocole. Nous n'y insisterons toutefois pas, car il nous semble plus intéressant de décrire certains spectacles usuels — représentations et « montages » organisés à l'occasion de fêtes diverses — qui, à l'époque avaient souvent lieu. C'est ainsi qu'en 1647, à Jassy, le même Marco Bandini a organisé un spectacle de ce genre qu'il décrit longuement : « Une procession fut donc formée, partant de l'église paroissiale : douze enfants, vêtus de manière à représenter des anges, précédaient le choeur des prêtres et trois rois-mages, portant couronne, qui marquaient le mystère de cette fête. Deux enfants au visage plein de grâce portaient la Lune et le Soleil, taillés dans le bois selon ces formes. Le Soleil, revêtu d'or, dispensait ses rayons éclatants et se trouvait appliqué sur la figure de l'enfant de telle sorte que son front et les joues rosées restassent découverts afin de saluer sans embarras le prince. Pareillement, la face pleine de la Lune en argent était éclatante, ornée de nuages diaphanes formant couronne, le front et la figure de l'enfant imitant ainsi une peinture et réjouissant les yeux du prince et des boïards. Deux enfants, se tenant au-devant du trône princier et pouvant facilement être vus par les boïards, portaient des écussons aux armoiries du prince et du pays. Le Soleil et la Lune, en tant que serviteurs de la bien-heureuse Vierge, tenaient entre leurs mains l'image de

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

celle-ci. Le Soleil se mouvait vers le levant avec un léger tremblottement, alors que la Lune se dirigeait pareillement vers le couchant. La Vierge-Mère de Dieu présentait aux Mages l'Enfant Jésus au-dessus de la tête duquel tournait en cercle une étoile brillante... Après le passage de l'image de la Vierge, un enfant de sept ans vêtu en ange, à la figure douce et couronne sur la tête, porté sur l'épaule de quelqu'un, entonnait de sa voix limpide, *en moldave*, le cantique *Gloire à Dieu au plus haut des cieux...* »[11].

Bien plus importantes pourtant étaient les mises en scène avec un caractère politique, organisées par les princes eux-mêmes ou les dirigeants du pays et des villes, dans un but éducatif évident. On cite ainsi, le « montage » organisé par ordre du voïvode Petru Rareş au temps de son conflit avec la Pologne (1537), afin de faire comprendre clairement les tendances expansionnistes de ce pays. Des données attestant la dite mise en scène se trouvent dans un rapport établi pour le souverain de la Pologne par l'un de ses ambassadeurs, témoin oculaire de ce spectacle en 1538 : « On prétend même que des jeux ont eu lieu dans la capitale *(primaria civitas)* et ailleurs et que certains (participants) ont été habillés de manière à représenter la personne royale en reproduisant les paroles du roi, des mots (exhortant), par ordre du roi, à faire une incursion en Valachie, alors que d'autres ont été instruits à répondre au nom de toute l'armée comme quoi ils n'ont pas l'intention de pénétrer en Valachie avant que leurs droits et privilèges ne soient confirmés par la majesté royale, comme si telle avait été la raison du recrutement d'une armée aussi grande, discuter de la confirmation des droits et non pas combattre l'ennemi. Ou bien, comme si, dans le cas qu'une action de grand éclat fût accomplie contre les Valaques, (celle-ci) n'aurait pas été consentie et honorée, afin que l'ordre chevaleresque tout entier, conformément à son droit, exigeât — si jamais les constitutions du royaume eussent été enfreintes — que le tort commis fût réparé par la majesté royale, laquelle voyant tant de hâte à se soumettre de la part de celui-là (l'ordre des chevaliers) n'aurait jamais pu se décider à refuser quoi que ce soit à un solliciteur aussi dévoué à son égard et à l'égard du royaume »[12].

Il est d'ailleurs intéressant de constater que différents messagers et hôtes étrangers qui sont venus dans les Pays Roumains mentionnent souvent la représentation de « comédies » ou de mises en scène, soit courantes — avec des professionnels, des bouffons, saltimbanques et autres du genre — soit spécialement organisés en leur honneur. C'est ainsi que Conrad Jacques Hiltebrandt, compagnon de Sternbach, l'envoyé du roi de Suède en Ukraine et Transylvanie, décrit une sorte de spectacle donné à l'intention de l'ambassadeur suédois, fastueusement reçu par le voïvode de Moldavie dans l'intervalle 1656—1658. Les hôtes arrivèrent le 28 décembre, ce qui nous engage à encadrer le spectacle dans les fêtes et coutumes d'hiver, tout en remarquant certaines différences par rapport aux spectacles dramatiques en usage ultérieurement. « Dès qu'il entra dans le logement qui lui avait été attribué, monsieur l'ambassadeur vit se déployer devant lui une sorte de danse. C'était un cerf dans lequel se dissimulait un homme. Un gosse le faisait danser, en dansant aussi, après quoi il le couchait à terre à l'aide d'une flèche »[13].

Il y avait aussi les divertissements avec acrobates et gymnastes, possédant une technique exceptionnelle et portant nom *pechlivans*. Mentionnés par les chroniques, admirés à l'occasion de certaines grandes fêtes — telles, par exemple, les mariages princiers —, la plupart arrivaient de Constantinople mais, souvent, se trouvaient également parmi eux des artistes originaires du pays. Ils amusaient tout le monde : prince, boïards, gens du peuple. Les témoignages les plus suggestifs nous viennent de Radu Popescu, chroniqueur et *vornic* (ministre de la Justice), qui décrit les fêtes des fiançailles de la princesse Catherine, fille du voïvode Duca, avec Etienne, le fils de Radu-Voïvode, en 1665[14]. Dans le même sens, ne pas oublier le grand intérêt des descriptions faites par les chroniqueurs du pays et les hôtes étrangers à l'occasion du mariage de la déjà évoquée princesse Marie, fille de Vasile Lupu, avec le prince polonais Radziwill, ou à celui de Ruxandra, la deuxième fille du même prince moldave, avec le khan Timouch Khmelnitzki; parmi ces récits, on retient ceux de Jean Kemeny et de Eberhard Werner Happel. Mais revenons au récit de Radu Popescu à propos des fiançailles de Ca-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

therine :

« Ils firent donc venir de ces acrobates *(pechlivans* dit le chroniqueur) qui dansent sur les cordes et tant d'autres choses encore qu'ils apportaient, et un acrobate hindou qui faisait tant de merveilleux tours, ignorés en nos endroits : ce qu'il était rapide et fort, celui-là ! A côté de toutes sortes de choses qu'il faisait et sur lesquelles nous ne pouvons nous attarder, il faisait cela qui est le plus étonnant : il alignait 8 buffles, se précipitait sur eux, sautait en l'air par-dessus eux et retombait de l'autre côté toujours debout ; une autre encore, un gros cheval, tout grand et fort dont il reliait la queue à sa chevelure, le faisait battre tant que possible alors que lui ne bougeait guère ; une autre encore : un arbre, tout haut, qu'il apportait de la forêt et qu'il enfonçait en terre, après quoi il y grimpait comme un singe, après maints jeux là-haut, il se laissait tomber, tête en bas, pour arriver à terre sur ses pieds ; une autre : un fichu long de plusieurs coudées, les gens l'attrapaient entre leurs mains, aussi long qu'il était, et lui se précipitait là-dessus et il marchait sur le fichu sans s'enfoncer... »[15].

Ion Neculce, le chroniqueur moldave, raconte aussi dans ses écrits historiques *(Letopisețele...)* les faits et gestes de ces acrobates appelés « pechlivans », aux noces de Catherine avec Etienne, mais il ne s'arrête pas sur tous les détails comme le chroniqueur valaque.

Les noces de Marie avec le prince Radziwill, d'un faste absolument exceptionnel, furent l'occasion de nombreuses représentations. Eberhardt Werner Happel précise que les fêtes ont duré douze jours : « avec tous les divertissements que l'on peut imaginer et pendant lesquels les musiciens turcs envoyés par le Sultan lui-même, de sa propre cour, amusaient messieurs les hôtes. Vinrent aussi des comédiens, des escamoteurs, des acrobates, des lutteurs aux poings et à l'épée, des danseurs sur cordes et tant d'autres de leur espèce qui savaient présenter toutes sortes d'inventions amusantes. On pouvait encore voir des sauts étranges et des danses admirables de turcs et de femmes qui, les unes, étaient circassiennes. On avait construit expressément des simulacres de châteaux, de palais et de voiliers qui étaient pris d'assaut et conquis. Et l'on vit apparaître maintes espèces de bêtes et d'êtres bizarres : des hommes à figures de géants luttaient avec des lions et des éléphants, d'autres portaient des pierres, grandes et on ne pourrait plus lourdes, que d'autres encore venaient écraser sur les corps des premiers, en tout petits morceaux, à l'aide de gros marteaux de fer »[16].

Sans que l'on puisse établir avec précision à quel moment les bouffons firent leur apparition dans les cours princières et les résidences des boïards, on est en droit cependant de conclure qu'eux aussi relevaient des professionnels de l'art du spectacle.

Johannes Sommer, entre autres, parle du bouffon de Despote Voïvode : « Il y avait à la cour, parmi les serviteurs hongrois, un écuyer grand et solide, par ailleurs plaisant, et avec cela bon soldat, nommé Telegechi. Celui-ci délectait grandement le prince car en tant que bouffon il égayait la cour avec ses plaisanteries pleines d'esprit »[17]. Ou bien, cet autre bouffon, Petre Bolea, dont les documents conservent le nom et l'identité : à la cour du prince Petru Șchiopul de Valachie il remplissait l'office de bouffon, il a suivi le prince en exil, est mort, pauvre, dans les rues de Venise peu après son maître. Sur les bouffons de la cour de Matei Basarab c'est Paul d'Alep qui relate : « Samedi matin, le lendemain de l'Epiphanie, tous les bouffons et les prestidigitateurs, avec des tambours, flûtes, cymbales et trompettes, les chanteurs turcs et roumains, se rendaient dans les maisons des riches, les amusaient de leurs danses et instruments et présentaient leurs vœux à notre patriarche à l'occasion de la fête... A la fin est venu un serviteur noir à cheval sur un petit mulet ainsi qu'un autre serf chevauchant un âne, ceci pour susciter les rires et les mots d'esprit de l'assistance »[18]. Vasile Lupu avait aussi ses bouffons, assez bien rémunérés même, tel Mihalache, le fils d'un bouffon qui avait fini comme fourreur ; pareillement, de la cour de Grigore Ghica ou de celle de Constantin Brâncoveanu.

De la même catégorie des bouffons faisaient aussi partie les *soitarix* ou *suitari*, avec cette différence qu'au lieu de porter sur la tête le bonnet du fou, ils étaient vêtus d'habits militaires en loques et rapiécés. Franz Joseph Sulzer, voyageur autrichien d'origine suisse, ayant séjourné longtemps dans les Pays Roumains, décrit cette dernière catégorie de bouffons dans son fameux livre *Geschichte des transal-*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

pinischen Daciens (Vienne 1781). Il les a vu à la cour d'Alexandre Ypsilanti : « L'un des intendants princiers ou des trompettistes de la cour qui, normalement, est aussi le bouffon ou le chef de ceux-là, reçoit du prince l'ordre d'organiser un spectacle. Cela n'arrive pas trop souvent, mais seulement alors que le prince est de bonne humeur, qu'il a du loisir ou qu'un hôte étranger soit venu auquel il veuille montrer tout l'éclat de sa cour. Immédiatement, six jeunes gens vêtus d'habits turcs blancs et rouges, portant des bâtons d'argent dans les mains et des bonnets de fourrure sur la tête, font un geste de leur main droite signifiant que l'ordre de leur maître sera rempli, nettoient la salle à manger et, quelque temps après, ouvrent la scène avec un prologue qui renferme le sujet. La salle même, où jusqu'à ce moment ils s'étaient tenus, devient le lieu du spectacle. Les costumes sont en fait une sorte de mélange entre une tunique autrichienne déchirée et quelqu'autre costume étranger ou local. Il n'existe pas de costumes féminins et même s'ils existaient le rôle de la femme serait joué toujours par un fonctionnaire (de la cour) moustachu »[19].

Ajoutons pour conclure l'existence du Théâtre d'Ombres et des Marionnettes (dans le genre du Guignol), ainsi que d'innombrables spectacles de danses; ce qui est sûr c'est que l'on peut affirmer qu'il existait un véritable art théâtral, très populaire et dont les formes multiples étaient fondées tout premièrement sur le mélange des genres et la complexité des moyens expressifs.

Le théâtre médiéval roumain a été beaucoup plus lié à la vie de chaque jour qu'il ne semble l'être de notre temps, étant de plus un prétexte pour s'amuser, une occasion de fête, une manifestation de la joie et de l'amour de vivre de n'importe quel habitant du pays.

Notes

[1] JORDANÈS, *Getica*, ex. G. POPA-LISSEANU, *Izvoarele istoriei românilor*, vol. 14, Bucarest, 1939, p. 90.

[2] ANONYMUS, *Gesta Hungarorum*, ex. G. POPA-LISSEANU, *Izvoarele* . . ., vol. I, p. 55.

[3] NESTOR, *Cronica*, ex. G. POPA-LISSEANU, *Izvoarele* . . ., vol. VII, p. 137.

[4] GRIGORE URECHE, *Letopisețul Țării Moldovei*, Bucarest, 1955, p. 181–182.

[5] EBERHARDT WERNER HAPPEL, *Căsătoria Principelui Radzwill cu o principesă din Moldova*, in *Călători străini în țările române*, vol. V, p. 646.

[6] MARCO BANDINI, *Însemnări despre lucrurile din Moldova*, in *Călători străini despre țările române*, vol. V, p. 332.

[7] *Ibidem*, p. 340–341.

[8] FRANCO SIVORI, *Plecarea spre Țara Românească*, in *Călători străini* . . ., vol. III, p. 6–7.

[9] DE LA CROIX, *Relațiile despre provinciile Moldova și Valahia*, in *Călători străini* . . ., vol. VII, 1980, p. 257–258.

[10] DIMITRIE CANTEMIR, *Descrierea Moldovei* (en roum. par Gh. Guțu), Bucarest, Editions de l'Académie de la R. S. de Roumanie, 1973, p. 163.

[11] MARCO BANDINI, *op. cit.*, vol. V, p. 336.

[12] *Acta Tomiciana*, t. 18 zwodu Opalinskiego (1538–1539), f. 7–12, Bibl. Kornick, microfilm no. 2546 R à la Biblioteka Narodowa Warszawa, apud VICTOR ESKENAZY : *Note asupra teatrului medieval românesc. Pe marginea unui izvor inedit din anul 1538*, in *SCIA*, série Théâtre, Musique, Cinéma, tome 20, n° 2, 1973, p. 226.

[13] CONRAD JAKOB HILTEBRANDT, *Călătoria prin Moldova în Ucraina*, in *Călători străini* . . ., vol. V, p. 396–397.

[14] Se rapporte au prince RADU LEON (Valachie, 1664–1669).

[15] RADU POPESCU VORNICUL, *Istoriile domnilor Țării Românești*, Bucarest, Ed. Academiei, 1963, p. 135.

[16] EBERHARDT WERNER HAPPEL, *Moldova*, in *Călători străini* . . ., vol. V, p. 647–648.

[17] JOHANNES SOMMER, *Viața lui Iacob Despot, Domnul Moldovei*, in *Călători străini* . . ., vol. II, p. 264–265.

[18] PAUL DE ALEP, *Sărbătoarea Bobotezei*, in *Călători străini* . . .,vol. VI, 1976, p. 117.

[19] FRANZ JOSEPH SULZER, *Geschichte des transalpinischen Daciens*, vol. II, Vienne, 1781, p. 401.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

THE AKATHISTOS HYMN IN THE MUSICAL MANUSCRIPTS OF THE 14th AND 15th CENTURIES

Adriana Şirli

Though considered as a most telling example of Kontakion, seen in its historical evolution, from the moment it was composed, this hymn seems in itself to have never been treated as ordinary Kontakia [1]. First of all because of its two Prooemia — Τῇ ὑπερμάχῳ στρατηγῷ being added, as it is known, after the hymn was composed, replacing the original one, i.e. Τὸ προσταχθὲν μυστικῶς; secondly, because until the late 19th century the Akathistos Hymn was *preserved in both its restricted form*, i.e. the Prooemium Τῇ ὑπερμάχῳ... plus or minus oikos 1 — just as in the case of other Kontakia —, *and its integral form* containing the Prooemium and 24 oikoi.

Experts unanimously agree that the Akathistos was initially intended for the feast of the Annunciation (the twenty-fifth of March) and that later on it was assigned to the fifth week of Lent; the rubrics of the manuscripts suggest that it virtually underwent a transfer towards the latter (viz. Lent) [2], while on the Annunciation only the Prooemium and the first oikos were sung [3]. We shall see what the 14th—15th century manuscripts suggest in this respect, manuscripts which, however, preserve all these ambiguities.

Since the questions of a historical, liturgiological and hymnographic nature are well-known — they were brilliantly commented upon by Egon Wellesz in his works [4] as well — I shall not dwell upon them. Therefore, I shall analyze the musical data supplied by the new sources, taking the version in Codex Ashburnhamense L 64, which is representative for the previous period, as a constant reference point.

Considered in a chronological order — to the extent to which data are available — the sources I am referring to are:

1. Koutloumousi MS. 457 — ca. 1360 — 1385;
2. Vatopedi MS — ca. 1360—1385;
3. B. N. Athens MS. 2411 — 15th c.(?);
4. B. N. Athens MS. 2604—1463 A.D.;
5. Vatopedi MS. 1528 — 15th c. (?) *.

First of all I must say that of all these manuscripts only two (V. 1495 and B.N.A. 2604) preserve the hymn in its complete version; the others, for one reason or another, contain incomplete versions.

Unlike Codex Ashburnham. 64 and the other manuscripts studied by Egon Wellesz, which contain anonymous musical versions of the Akathistos, these five mss. present the hymn in versions with attributions. Yet, as the TABLE below shows, none of the versions belongs to one but to several authors.

As, on the other hand, not all the versions indicate the author at the beginning of each stanza, and the attributions in the manuscripts are not always the correct ones, I placed between square brackets my own attributions arrived at after a comparative study of the MSS.

In connection with the two feasts on which the Akathistos is executed [5] my attention was caught by the versions' "lay-out", which I do not find very clear: in some cases, when they are preceded by two or even three musical versions of the Prooemium and the first oikos grouped in pairs, the rubric for Saturday of the Akathistos is placed either before the first Prooemium-oikos pair (like for instance in B.N.A. 2604, or V. 1495) or, in other cases, this rubric precedes the last pair before the stanzas (as in the case of a manuscript which the TABLE does not show and which contains an incomplete version of the Akathistos: Iviron 1120). We may note that of all versions, John Glykes' one appears in

* Vatopedi MS. 1528 is a composite volume; its pages contain 14-to-27 lines, showing various types of handwriting. The Akathistos is a distinct fascicle.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

other manuscripts accompanied only by the first oikos [6] which might prove that it was assigned to the day of the Annunciation[7]; John Kladas' version too appears in subsequent 16th-century manuscripts under the rubric of the same feast, just as the Θεὸς κύριος, Τὸ προσταχθὲν, Τῇ ὑπερμάχῳ, Ἀλληλούια instance of the hymn [8] and also under Saturday of the Akathistos [9]. All this, as well as the possibilities of interpretation offered by the presentation of the hymn in Codex Ashburnham. 64 [10] suggest, if not that the hymn was entirely sung on both feasts, at least that the versions of the Prooemium and the first oikos *could* have been common (on the other hand there was the possibility to opt for one pair or the other, as we shall see that, in the case of some of the versions, there was also an option between two versions of the same stanza).

Corroborating the data of the versions in the five manuscripts the attributions indicate two fragmentary versions: one of 11 stanzas (Prooemium plus 10 stanzas) belonging to John Glykes and the other of 14 stanzas (Prooemium plus 13 stanzas) belonging to his disciple John Koukouzeles. As seen in the TABLE, stanzas 2 and 12 of the hymn are attributed, in all the four mss. in which they are found, to Nikephoros Ethikos, while the stanza 16 is attributed, in all the MSS. containing it, to Tzaknopoulos — both assumed to be contemporaries of Glykes. I find it quite clear that two unitary versions existed, both complete, each belonging to one author: Glykes and Koukouzeles respectively; I do not know if the same holds true in the case of Ethikos and Tzaknopoulos. Anyhow, the "collective" versions are not due to partial destruction of the versions belonging to one author but are outcomes of a mannerism launched in the 14th century (or even earlier) and perpetuated in time ever more frequently and in ever broader associations of names. One argument to support this opinion is that John Kladas' 15th-century version — the only integral version preserved — also appears in MSS. of the 17th-to-19th centuries accompanied by additional stanzas in various melodic versions.

The "collective" versions of the 14th and 15th centuries are products of local, Athonite taste and, to the extent to which they differ from one another, of the personal taste of the scribes. Thus, generally speaking, the versions have the same composition and share the same succession of authors. As for personal taste, it is apparent in the insertion, in stanzas belonging to the same composer, of teretismoi and intonational formulas that vary from one manuscript to the other. A certain importance in point of artistic value must have been attached to those melodic fragments as many of them are accompanied by corresponding attributions which, naturally, differ from the author of the stanza; as a rule, they are subsequent to its musical version — which stands as a telling example of the way in which older chants were adapted to an ampler, more complex ritual (and could be a first step towards a possible reconstruction of the original version, all the more so as the insertions did not appear in all the manuscripts containing the respective melodic version). To cite only one example, in manuscript K. 457, the first stanza of Glykes' version contains, after the first two lines, a teretismos attributed to Koukouzeles. In manuscript V. 1495 the same version appears without the teretismos. In K. 457, after the fourth line of the same stanza, an intonational formula and a teretismos follow, attributed also to Koukouzeles, while V.1495 does not contain the intonational formula, and the teretismos differs from that in K. 457 and is not attributed.

For the sake of greater variety, some manuscripts include two or even three melodic versions of the same stanza, as in the case of stanzas 1, 2 and 7 in V. 1528. Moreover, the technique of anagrammatismata, which was widespread at that time, is also to be found in some of the MSS. in question: that is stanza 24 which appears in the two instances both attributed to Koukouzeles (see the TABLE).

Another interesting aspect is the incomplete version of the hymn, more precisely the succession of their stanzas. Except the version in V. 1528, which is incomplete because a folio is missing, the other incomplete versions do not contain the stanzas in their natural succession — a fact that cannot be accounted for by the deterioration of the manuscripts. The same situation occurs in the autograph manuscript of Manouel Chrisaphes, Iviron 1120, already quoted, in which the stan-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

zas succeeded one another as follows: 1 — in two versions —, 2, 7, 24, 3, 8 and 14 [11].

The manuscripts containing the new versions of the Akathistos are *Akolouthia*, liturgical books of a type that came into being as early as the 14th century and gained more ground later on, due to the generalization of the Round notation. Akolouthia contain both the repertoire of the Asmatika and Psaltika and as far as music is concerned, they consist especially in older creations amplified and adapted to the requirements of the rites of the epoch [12]. Akolouthia's style, richly ornamented, kalophonic, implies that an important role devolves on the soloist/s while the choir performes the refrains — which are short enough and not too elaborate.

In his studies, E. Wellesz pointed to the stylistic unity of the version in Codex Ashburn. 64, a unity manifest in both the tune and the form, certain rules of construction being strictly observed from one stanza to another. Referring to the musical treatment of the text, he called attention to the fact that nowhere did the composer repeat any phrase or word; though the hymn is composed in a melismatic style, the only exception to the aforesaid rule is in its first stanza — and this is for aesthetical reasons: "in this opening stanza the musician was so overcome by the greatness of his subject, the mistery of the Incarnation, that he repeated three times the words depicting the archangel's awe when he stood before the blessed Virgin: ἐξίστατο καὶ ἵστατο: the third repetition embellishing the phrase with a long melisma on ἵστατο. The repetition of the phrase reflects the ecstatic character of the music" [13].

Compared with the version in Codex Ashburnham. 64, the five kalophonic versions of the Akathistos Hymn are much ampler and this is achieved by manipulating the text as well as by specific musical means. As far as the text is concerned, it is most frequently amplified by repeating one or more syllables of a word or one or more words in a phrase without observing their natural succession. It must be pointed out that the succession of phrases also is no more observed, either in the short or in the long stanzas. However, I did not find in any verse of a stanza words belonging to another verse interpolated — a proceeding used by Koukouzeles in some instances [14] but not in this case, probably for the sake of stylistic consistency. Here is an example of the treatment of the text in oikos 3 — Koukouzeles' version (V. 1495, 297 v)*

Verse Γνῶσιν ἄγνωστον γνῶναι

1 γνῶσιν ἄγνωστον γνῶναι ἡ παρθένος ζητοῦσα
1 γνῶσιν ἄγνωστον γνῶναι ἡ παρθένος ζητοῦσα
1 γνῶσιν ἄγνωστον γνῶναι ἡ παρθένος ζητοῦσα
2 ἐβόησε πρός τόν λειτουργοῦντα
3 „Ἐκ λαγόνων ἀγνῶν ὑἱὸν
4 πῶς ἐστὶ τεχθῆναι δυνατόν λέξον μοι.”
λέξον μοι.
1 Γνῶσιν ἄγνωστον γνῶναι ἡ παρθένος ζητοῦσα
2 ἐβόησε πρός τόν λειτουργοῦντα
3 πῶς ἐστὶ τεχθῆναι δηνατόν; λέξον μοι.
5 πρὸς ἣν ἐκεῖνος ἔφησεν
ἐν φόβῳ πρίν κραυγάζων οὕτω·
5 πρός ἥν ἐκεῖνος ἔφησεν
ἐν φόβῳ πρίν κραυγάζων οὕτω·
6 „Χαῖρε, βουλῆς ἀπορρήτου μύστις,
7 χαῖρε, σιγῇ δεομένων πίστις·
6 χαῖρε, βουλῆς ἀπορρήτου μύστις,
7 χαίρε, σιγῇ δεομένων πίστις, πίστις,
8 χαῖρε, τῶν θαυμάτων χριστοῦ τὸ προοίμιον
8 χαῖρε, τῶν θαυμάτων χριστοῦ τὸ προοίμιον
9 χαῖρε, τῶν δογμάτων αὐτοῦ τὸ κεφάλαιον· καὶ χαῖρε
10 χαῖρε, κλῖμαξ, κλῖμαξ ἐπουρανιε,
δι 'ἧς κατέβη ὁ θεός·
11 χαῖρε, γέφυρα μετάγουσα τούς ἐκ
γῆς πρός οὐρανόν. χαῖρε καὶ χαῖρε,
10 χαῖρε, κλῖμαξ ἐπουράνιε, δι'ἧς κατέβη ὁ θεός·
11 χαῖρε, γέφυρα μετάγουσα τούς ἐκ γῆς
πρός οὐρανόν:
καὶ χαῖρε, χαῖρε καὶ χαῖρε,
12 χαῖρε, τὸ τῶν ἀγγέλων πολυθρύλητον θαῦμα:
13 χαῖρε, τὸ τῶν δαιμόνων πολυθρύλητον τραῦμα.

To these means of amplifying the text they add the musical ones, which, apart from the melismatic ornamentation of the words or syllables of words become obvious by inserting teretismoi and intonational formulas — which sometimes are long enough to deserve attributions [15]. These entirely melismatic, meaningless 'interludes' are inserted either between two words or between two syllables of a word — the last ones being relatively

* Cf. K. A. Trypanis' numbering of verses (in *Fourteen Early Byzantine Cantica, Wiener Byzantinische Studien*, V (1968), pp. 29–39).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

short. Noteworthy is the discrepancy which exists between this quite large assortment of amplifying means, which lead to the exacerbation of the form, and the abridgement of the text of the hairetismoi. This fact gives support to the impression that in the kalophonic style the text was less important and, consequently, gave way to vocal virtuosity.

Signatures and Intonational Formulas. The akathistos Hymn was originally composed in the IV plagal mode; in Codex Ashburnham. 64 the Prooemium and the first stanza are preceded by ample intonational formulas, "neagie", of this mode and further on the signatures of the mode and sometimes even its abridged formula precede the stanzas of the hymn.

Unlike the manuscript belonging to the late 13th century, the MSS. of the 14th and 15th centuries contain versions in which only some of the stanzas bear the indications of the original mode, that is IV plagal. The others, among which the very model-stanza of the hymn, Ἄγγελος πρωτοστάτης, are preceded by signatures and formulas of other modes: I plagal, II plagal, IV authentic.

What, in my opinion, enhances the ambiguity of these important reference points is the concommitance — in the case of some of the stanzas — of the signatures of the aforesaid modes. Thus, as the TABLE shows, the first oikos (Ἄγγελος πρωτοστάτης) in Glykes' version is preceded by the Nenano formula of the mode II plagal; in Koukouzeles' version the same oikos is in I plagal with *oxeia* and *kentema* above — which points to an ascending fourth, *g*; Kladas' version alone is preceded by the signature of the original mode. This is not the only case in which we can find main signatures other that the original ones; the same holds true of the stanzas 8, 9, 10, 11, 14, 16, 18, 20, 22 and 24 of the hymn.

What is the correct explanation of these signatures? Noting that the Prooemium — which precedes each group of six stanzas during the office — preserves, in all the versions in question, the signature of the original mode, I was inclined to consider that the signatures between the stanzas played a secondary role, that of medial signatures (MeSi). In this case, the Prooemium would have been a constant point of reference which would have allowed me to see in the signatures of the stanzas only indications of the pitch and not necessarily of the mode. The signatures $\overset{\lambda}{\pi}\overset{\cdot\cdot}{\beta}$ and $\overset{\lambda}{\pi}\overset{\cdot\cdot}{\varrho}$ indicate *g*; as for the Nenano formula, the only explanation I find adequate is the transposition of the chromatic tetrachord *e-a* into *g-a flat-b-c'*. But the association of the MSi of the oikoi with the MeSi of the hymn as a whole proves artificial as in the subsequent MSS. of the 17th-to-19th centuries we can find the Prooemium in the I plagal mode too [16]. On the other hand, if we consider the signatures preceding the oikoi as modal indications, it means that we have to deal with three different modal structures, all starting on *g*, and that we have to admit the concommitance of diatonic variants — modes I and IV — with a chromatic one, Nenano, of the *same* melodic version (see stanza 10).

As far as MeSi are concerned, the theory that they are indications exclusively of the final note of a phrase in order to verify the correctness of the vocal interpretation was added new meanings in keeping with the multifarious functions attributed to them on the basis of more thorough studies. So, for instance, it was noted that the signatures which do not correspond to the end of the phrase, either stand for indications of the incipit of the following melodic phrase, or designate an antiphonical interpretation — marking the transition of the tune to the second choir — or even the interruption of the chant for practical reasons [17], etc.

The Akathistos abounds in signatures that perform one or another of these functions. I shall dwell upon them only to the extent to which they supply additional data in connection with the hymn.

Some of the occurrences, like the ones singled out in connection with the main signatures of the stanzas, also appear at the level of MeSi: so, for instance, the signature of Nenano frequently shows a transposition of the chromatic tetrachord *e-a* to the upper third or fourth (i.e. *g-c'* or *a-d'*). Shall we consider that the chromaticism expands to the whole ambitus of the phrase to follow, as it seems to be the case of the third oikos, Γνῶσιν ἄγνωστον..., or should we rather take this formula as a short intonation without any influence on the next phrase? I lean towards the first alternative (example 1).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

One of the aspects related to the Akathistos' MeSi is that of signatures accompanied by neumes in red ink — most frequently *ison* but sometimes *apostrophos* too — placed either above, or bellow the neumes in black ink, with which the new musical phrases start; they indicate, in Dimitri Conomos' opinion, a choice in the manner of performing: "it is the optional antiphony which has prompted the scribe to include both neumes — the red one for the new singer and the normal black one if the same singer proceeds with his line into the new modal area" [18].

Conomos' idea proves correct and is supported by the new versions of the Akathistos; the only comment I would add is that these red neumes frame melodic passages of lengths varying from 30 to more that 1400 sounds which is quite incongruous — unless we do consider teretismoi and intonational formulas as points for obligatory changes of soloists (Ex. 2) [19].

Besides the signatures performing a musical function, the Akathistos also contains a sort of 'stage directions' — as Jørgen Raasted calls them —, intercalations of the word λέγε, inserted between the melodic fragments of the stanzas and *always* followed by MeSi.

The multiple functions are known to be assigned to the words λέγε and πάλιν, when neumes also correspond to them, their value being sometimes modal [20] and sometimes to effect a change in the melodic unit [21] or an antiphonic performance [22]. In combination with punctuation signs as ∋, or the word πάλιν we know that λέγε included melodic fragments that had to be taken over by the second choir/soloist [23]. In this case, however, none of the aforesaid indications appear and, given the amplitude of the versions of the Akathistos, I find the repetition of the melodic fragments quite improbable.

Noteworthy is the fact that in this case the indication λέγε is clearly distinct from the melodic line to which, unlike in the case of many other chants, no neume corresponds [24]. I should also note that sometimes the notations λέγε are accompanied by two modal indices, the first having the suffix -ον : καὶ λέγε β̃ον . ᾱ̃ (ʹ) ("and say the second one"). (Ex. 3).

What is the correct interpretation of these indications? Does it refer to the intonation of a modal formula, to the end of maintaining it in the next phrase as well, which in some cases belongs to (or modulates into) another mode? We know this to be a frequent practice in the 'new-type" music that followed Chrisantos' reform but with regard to MSi. Comparing the manuscripts that contain the same melodic version I could notice that more often that not the indications either correspond perfectly or are replaced by medial intonations or short teretismoi from the respective modal sphere. Naturally, certain inconsistencies in this respect prevent me from making any assessment, but as the inconsistencies are also manifest at the level of signatures, I believe the pieces of advice accompanied by double indices signify an additional intonation, on the part of the soloist, which almost certainly is an improvisational one. As for the second signature, it refers to the next melodic phrase which, I have already shown, sometimes coincides, as far as the modal signature is concerned, with the previous one, though sometimes it does not. The second martyria could in this case facilitate the precise attack of the tune by the other soloist.

As for λέγε when it is accompanied by only one signature — there being no sign to indicate repetition and, on the other hand, the signature accompanying it indicating a new modal structure —, I believe it signifies the continuation of the next melodic fragment by the same singer — who has first to intone the formula of the mode indicated by the signature.

Another aspect of the medial signatures in the versions of the Akathistos Hymn is that of "deviated" signatures which, as was proved, can be given equivalent identifications of a higher fifth [25] or, as in this case, of a lower fourth. This is characteristic of the long stanzas of the hymn; the frequent interpolations of the signature ⌣̈ or ⌣̈̄ more often than not placed within the final teretismos of the stanzas would point to a cadence on *c'* — if we transcribe mechanically — and lead the melody out of way. Consequently, the stanza would finish on *c'*, as well as the refrain. The only way to keep it in the appropriate musical structure is to lower the melody a fourth, i.e. *g*. How the singer could know where to equalize and also which were the proper pitches for a sig-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

nature which could have been given more than one interpretation remains still obscure and one needs additional examples in order to clarify this mechanism (Ex. 4).

Intonational formulas. In the Akathistos Hymn they could be devided into two categories according to the function they perform. One of them is the category of short, fragmentary formulas which appear within the phrase breaking the poetical-musical text to pinpoint, through the few neumes, the basic tone or the basic structure of the mode (Ex. 5).

I consider the ampler formulas as belonging to a distinct category because of their obvious resemblance to some poetical-musical phrases and teretismoi — from both the strictly melodic and functional viewpoint. They underwent a treatment similar to that applied in the case of the teretismoi, being placed at certain intervals in the stanza and also having signatures inserted within them.

Unlike the formulas in the first category, which preserve their functions as modal reference points, the ones in the later group play a role which is rather ornamental, very much as in case of the teretismoi. Noteworthy is the fact that while the short formulas are to be found in all the stanzas of the hymn, the ampler and more melodic ones, just as the teretismoi, characterize the long stanzas — which does not mean that this should be taken as a rule.

A common feature of the two categories of intonational formulas in the Akathistos is the fact that, invariably, syllables correspond to them resembling the known formulas, specific to each mode, only from a phonetic viewpoint, their original significance being lost (Ex. 6).

The fact that in the post-Byzantine MSS. the intonational formulas occur ever more seldom "certainly reveals — as Dimitri Conomos shows — a change in attitude concerning the necessity of intonation singing"; what in his opinion is worth noting in connection with the occurrence of these formulas in the aforesaid period is primarily their "divorce (...) from associations with medial martyriai in the kalophonic chants" [26].

Melodic structure. As compared to the 13th century version of the Akathistos, which Egon Wellesz considered as richly ornamented, the versions of the 14th and 15th centuries are kalophonic — the term primarily referring to the insertion of the teretismoi into the tune. Likewise, the way the text is treated also differs from the earlier versions, the phrases or fragments of phrases are not repeated according to a well-defined plan consistently observed from one stanza to the other. The text of the heretismoi does not appear in its entirety, these versions no longer including its last four lines.

The changes wrought at the melodic level are as significant; the musical structure of the hymn no longer accords with that of the text, as in the case of Codex Ashb. 64 — neither as far as the first seven lines corresponding to the troparia are concerned [27], nor the heretismoi. As a natural consequence of the form amplification the ambitus expands to fifteenth. The modal colouring in its turn is also more varied. The "great hypostases" — the abundance of which is remarkable — confers a marked dynamism to the melodic line; as far as certain rhythmic combinations are concerned, they lead sometime to ambiguous situations (Ex. 7).

It is amazing that, notwithstanding the fact that they are made up of stanzas composed by various melodoi at various times and present so many elements liable to upset the former balance — as compared to Codex Ashb. 64 —, the 14th—15th century versions are however unitary entities: their unity is achieved through a series of common elements — both stylistic and musical — and common composition techniques. First of all, through identical motifs and melodic phrases, through common cadences. The unity of the modal colouring is attained through the use of similar structures: mode I — authentic and plagal —, II — authentic and plagal —, mode legetos and III plagal (Baris), as well as through the degree of repeatability of the modulations (Ex. 8).

The teretismoi, just as the intonational formulas, are placed either between or within the phrases. In this connection I should like to point to the resemblance some of them bear to melodic phrases with text, which throws light on the close relationship between the structural and stylistical elements of these versions, between their form and their content (from a semantic viewpoint). (Ex. 9).

It should also be mentioned that more often than not, within the same version, the teretismoi differ from one MS. to the other (sometimes because of certain in-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

versions of their musical phrases — as is the case with mss. V. 1495, fol. 295 and V. 1528, fol. 138. Ἄγγελος πρωτοστάτης).

The sonorous edifice rests on the aforesaid modal structures whose scales fall within the limits of some tetra- or pentachords rarely presented as such; they are usually wrapped up in the filigree of the melodic micro-structures linked through gradual advance and rises according to elaborate, always different, drawings. This also explains why the melodic cells and motifs—which are most placed on the same pitches in phrases with text, in teretismoi and intonational formulas—do not give the impression of stereotype (Ex.10).

The differentiation of the phrases is achieved through the musical construction technique employed: by inversion and, especially, by repetition in obstinato or by sequencing and varying the melodic cells and motifs in the sense of amplifying the musical phrases.

Another general feature is the melodic contour characterized by steps and leaps of a fourth and fifth — and seldom of a sixth or an octave [28] — most of which are prepared and "compensated" by a contrary melodic movement. In the same context, mention should also be made of the graduation of the ambitus and cadences of the corresponding phrases.

As for the refrains, —χαῖρε νύμφη ἀνύμφειτε and ἀλληλοῦϊα — few are the cases in which they appear in their entirety, most of the stanzas sketching only their beginnings; this happens because the MSS. were intended for the soloists, while, as it is known, the refrains were performed by the choir. Comparing two integral versions of the refrains we can note their great resemblance, which sometimes becomes a true identity, which confirms E. Wellesz's hypothesis that the two refrains shared an unique tune [29] (Ex. 11).

The Prooemium. Τῇ ὑπερμάχῳ, this hymn of Victory as it was called, is made up of six lines whose metric structure differs from the rest of the hymn. The second part of the sixth phrase is χαῖρε νύμφη ἀνύμφειτε its refrain and one of the two refrains of the hymn.

There are several melodic versions of the Prooemium available, first of all because the five MSS. in question contain from one to three versions each. In other versions — which I found in earlier MSS. or in manuscripts contemporary with them —, new elements are added which are relevant for the stylistic evolution of the Prooemium and, implicitly, of the hymn. In this respect, the versions at issue can be divided into three groups according to the three successive stages in the two-and-a-half-century evolution of the Prooemium.

The first group includes Codex Ashburn. 64 (which I have taken as constant reference point) and another two MSS. that preceded it— Γ.γ. V (A.D. 1225) and Γ.γ. III (A.D. 1237). These three MSS. contain the same melodic version (that is an anonymous version), with the complete text of the Prooemium — and display a melismatic line in which the phrases succeed one another without repetitions and without the insertion of teretismoi and/or intonational formulas.

The second group includes the versionsby Aneotes-Koukouzeles [30] and Glykes. These are incomplete versions made up of a single, highly melismatic phrase (the first phrase of the text), which is repeated, and a long intonational formula linked in its turn to a teretismos.

The third group contains Koukouzeles', John Kladas' and Xenos Korones' versions. Their versions feature ample forms in which the phrases are repeated —usually in pairs — and broken by long teretismoi and intonational formulas. Here is the diagram of the versions in this group.

DIAGRAM

Codex Ashb. 64 (Anonymous)	— phrases	1; 2; 3; 4; 5; 6; R.
MS. K.457 (Koukouzeles)	,,	1; teret.; 1; (1); 2; 3; 3; 4; 5; 6; teret. 5; 6; (R).
MS. C.154 (X. Korones)	,,	1; teret.; 1; 1; 2; 2; 3; 4; 5; 6; R.
MS. I.1120 (Kladas)	,,	1; 1; 2; 2; 3; teret.; 3; 4; 4; 5; 6; teret. 5; 6; R.

A natural question now arises: what could be the explanation of these incomplete versions? Could these versions have been sung only during the office, when the Prooemium was repeated? Such a

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

supposition is denied by the MSS. containing only one, incomplete version of the Prooemium. And in this respect, the MSS. supply no explanation. However, an explanation can be found through research into subsequent integral versions. It can be noted that all the versions in the three groups contain a teretismos after the first phrase. The form of Aneotes' and Glykes' versions could be accounted for by the fact that the scribe wrote down only what was new and different from previous versions, such as the ones of the Codex Ashburn. 64-type, that is the intonational formula linked [31] to the teretismos which accompanied the first phrase of the Prooemium; the rest of the tune followed a well-known pattern (Egon Wellesz insists on the similarity of the kontakia in Codex Ashburn. 64 showing that the melodic similarities can be explained by the technique of utilizing formulas, a basic principle in the Byzantine musical creation). Another argument in support of my hypothesis is the fact that in subsequent versions, Koukouzeles', Korones' and Kladas' included, phrases 2–6 are less melismatic. Aneotes' and Glykes' versions must have had a form intermediary between the first and the third group of versions, probably more similar to that of Koukouzeles or Korones.

What I find noteworthy from the melodic viewpoint is the similarity between Aneotes', Glykes' and Koukouzeles' versions; for a large part of the Prooemium — starting with the beginning and including a fragment of the intonational formula —, these versions are almost identical and then they become different from one another as an outcome of the artistic personality of the respective author. (Ex. 12).

Koukouzeles marks the passage to the next group of composers anticipating the elaborate form-structures of the Prooemium; the model proposed by Glykes is still valid and many composers, such as Korones, for instance, opted for it [32].

I experimented in the parallel transcription of several versions according to the functional criterion in the text-music relationship, placing between brackets the "accessories", that is the melismae ornamenting some of the syllables. (Ex. 13).

One can note that in most of the MSS. the melismae too play a functional role — that of rounding off the modal structure; at the same time, it can also be noted that in the versions in which the phrase was simplified, as in MS. Constantinople 154 and Vatoped MS. 1495, the ornamental sounds that were given a text also perform a modal function, which made me opt, in this particular case, for the vertical concordance giving it priority over that of the text.

I find this a telling example of passage — naturally, within the limits the dogma allowed —, from the stage of mimetism to that of mannerism, in the context of an awareness of the sacred character of the old patterns.

The six MSS. of the 14th and 15th centuries contain the versions of the Prooemium which I have included in the second and third groups. I also demonstrated that from a stylistic viewpoint these versions contain the same data as the stanzas of the hymn (that is, melismatic phrases which are repeated, teretismoi, intonational formulas inserted within these phrases). Moreover, the versions of the Prooemium distinguish themselves by the symmetry of the phrases which is not to be found elsewhere in the hymn (see the *diagram)*.

At the musical level, the versions of the Prooemium share common aspects with the rest of the hymn: four different versions contain melodic cells and motifs which are most frequently used in its stanzas as well. Here are several examples: (Ex. 14).

Unlike the Proomium in Codex Ashburn. 64, which contains two identical melodic phrases (phrases 1 and 2) the versions in question — just as the stanzas following them — include only musical *elements* which are to be found in all the six phrases of each version. However, this does not give the impression of deliberate organization.

◇

It is my intention to undertake a more extensive study of the 14th–15th-century versions of the Akathistos Hymn — a study in which the present paper will stand for a preamble. Trying to sum up the conclusions reached in these pages I want to restate that, from a strictly musical viewpoint, these versions pose several, more or less unusual questions, the solution of which seems essential for a correct understanding of the music of kalophonic-type and of the system of musical thinking of that period. And I refer to those rhythmic combinations which our

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

system of notation decodifies ambiguously (see p. 49); to the notes within the stanzas which remain enigmatic (p. 47); and especially, to signatures — both main and medial —, the occurrence of which, in some cases, seems to indicate a structure in itself, or simply the pitch, and not a mode in a compulsory relationship with the others (p. 41).

As for the stylistic and musical unity of the versions of the hymn, it is preserved, although along other aesthetic coordinates; Ἄγγελος πρωτοστάτης, the heirmos of the hymn is no longer a model in the strictly imitative sense considered by the melodoi of the 13th century. The one of the 14th and 15th centuries creates a stylistic-musical framework recognizable as an *analogue* in the other stanzas of the hymn. In this context, I find the commentary that Manouel Chrisaphes makes in his treatise as highly relevant for the mentality of the respective epoch: "the first composer of oikoi was Aneotes and the second was Glykes who imitated Aneotes; then third was the so-named Ethikos following the aforementioned two teachers and after all these the grace-named Koukouzeles who was truly a great teacher. Still, he followed his predecessors exactly and did not innovate in anything that had been believed and proved good by them because he did not think that it was necessary to innovate. After them came Ioannes the lampadarios who was by no means less worthy than his predecessors and who, writing with his own hand using exactly these words, said: 'Akathistos, composed by me, Ioannes Kladas the lampadarios imitating as much as possible the old Akathistos'. And he did not feel ashamed so to write but rather was proud; and by his example it was like giving a law to the rest, neither to depart from the zeal of the older composers nor to innovate on anything more than the things believed by them at one time to be correct. And in doing this well, he so thought and in thinking he said and in saying he did not lie but imitated the old composers who distinguished themselves in the science. And if we do not want to fall short of the exactness of the science, we should do the same, and if we do this none would justly blame us but rather would praise us. And if I do these things I do not depart from imitating the old composers as far as possible, nor will I dissociate myself unless I am able to employ a just criterion for so doing" [33].

The differentiations between the existing successive versions resulting from parallel transcriptions trace a clear demarcation line between one stage and the other which the maistores of the 15th century regarded, from the perspective of the basic compositional principles, as an innovation in the context of a powerful tradition. The versions of the Prooemium, in particular, give an example of weaker adhesion to older structural principles. The new stylistic orientation is manifest on a pluridimensional plane: a more varied contour with an ampler ambitus corresponds to the voice's ability to display its brilliance and expressiveness. The prevailing colouring is that of mode IV and II plagal with multiple, related modal insertions.

The temporal dimension is extended by means of abundant and various rhythmic signs.

The versions of the Akathistos are a good example of the way in which the new stylistic features — characteristic of the 'great change' which occurred in the 14th century — appeared ever more conspicuously, ever since the 13th century, in the creations of Aneotes, Glykes and others.

Were we to place them in aesthetic categories, the 13th-century versions of the Akathistos, remarkable due to the perfect harmony between form and content, as well as to a certain measure in their dimensioning and in their musical structure, are creations addressing themselves to perception that can be placed in the aesthetic category of THE BEAUTIFUL. The new versions, in their turn, are characterized by an over-dimensioning of the form, by dynamization and by the tension imparted to the musical discourse with the help of the means discussed above. They create more than aesthetic joy, they produce exultation and their virtues place them in the aesthetic category of THE SUBLIME.

Acknowledgements

I want to thank Professor Miloš Velimirović for having provided me with his microfilms and for his valuable suggestions.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

TABLE

Stanzas	K. 457	V. 1495	B.N.A.2411	B.N.A.2604	V. 1528
Τῇ ὑπερμάχῳ	Koukouzeles	Kladas	Koukouzeles	Glykes	Koukouzeles
"	-	Koukouzeles	Glykes	Aneotes-Koukouzeles	-
"	-	-	-	Kladas	-
Ἄγγελος πρωτοστάτης	Glykes	Glykes	Glykes	/Glykes/	Glykes
"	-	-	undecipherable	/Koukouzeles/	-
"	-	-	-	Kladas	-
Βλέπουσα ἡ ἁγία	-	Ethikos	Ethikos	Ethikos	Ethikos
"	-	-	-	-	Chrisaphes (?)
Γνῶσιν ἄγνωστον	-	Koukouzeles	Koukouzeles	Koukouzeles	Koukouzeles
Δύναμις τοῦ ὑψίστου	-	Koukouzeles	/Koukouzeles/	Koukouzeles	Koukouzeles
Ἔχουσα θεοδόχον	-	Glykes	Glykes	Glykes	Glykes
Ζάλην ἔνδοθεν ἔχων	Koukouzeles	Koukouzeles	Koukouzeles	Koukouzeles	Koukouzeles
Ἤκουσαν οἱ ποιμένες	-	Glykes	Glykes	Koukouzeles	Koukouzeles
"	-	-	-	Glykes	Glykes
Θεοδρόμον ἀστέρα	-	Glykes	/Glykes/	Glykes	Glykes
Ἴδον παῖδες χαλδαῖων	-	x/Glykes/	/Glykes/	Glykes	Glykes

x mistake in attribution

Stanzas	K. 457	V. 1495	B.N.A.2411	B.N.A.2604	V. 1528
Κήρυκες θεοφόροι	-	Glykes	/Glykes/	Glykes	Glykes
Λάμψας ἐν τῇ Αἰγυπτῳ	-	/Glykes/	/Glykes/	Glykes	Glykes
Μέλλοντος Συμεῶνος	-	Ethikos	Ethikos	Ethikos	Ethikos
Νέαν ἔδειξε κτίσιν	-	Koukouzeles	/Koukouzeles/	Koukouzeles	Koukouzeles
Ξένον τόκον ἰδόντες	-	Koukouzeles	/Koukouzeles/	Koukouzeles	folio missing
Ὅλος ἦν ἐν τοῖς κάτω	-	Koukouzeles	/Koukouzeles/	Koukouzeles	"
Πᾶσα φύσις ἀγγέλων	-	Tzaknopoulos	/Tzaknopoulos	/Tzaknopoulos/	Tzaknopoulos
Ῥήτορας πολυφθόγγους	-	Koukouzeles	/Koukouzeles/	/Koukouzeles/	Koukouzeles
Σῶσαι θέλων τὸν κόσμον	-	Koukouzeles	/Koukouzeles/	/Koukouzeles/	Koukouzeles
Τεῖχος εἶ τῶν παρθένων	-	Glykes	-	Glykes	Glykes
Ὕμνος ἅπας ἡττᾶται	-	Koukouzeles	-	Koukouzeles	/Koukouzeles/
Φωτοδόχον λαμπάδα	-	Glykes	-	Glykes	Glykes
Χάριν δοῦναι θελήσας	Koukouzeles	Koukouzeles	-	Koukouzeles	Koukouzeles
Ψάλλοντές σου τὸν τόκον	-	Glykes	-	Glykes	Glykes
Ὦ πανύμνητε μήτηρ	-	Koukouzeles	-	Koukouzeles (anagram)	Koukouzeles (anagram)
"	-	Koukouzeles (anagram)	-	Koukouzeles	-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Ex.1

E bo η η σε ε ε

προc — το ον λει ει τγρ γγ γ

γ γ γν τα. εκ λα γ.ω ον ω ω

ων α α α α γνων

υϊ — ον. πωc ε ε - στι τε

ε χδη - ην - ε ε δυ να α α

τον. δυν α το ο ο ο χο ο ο ο χο

ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο

ο χο ον λε εγ ξον μοι οι οι οι οι οι οι

Ex. 2

γ ρα νω ω ω θεν ε ε

πε ε ε ε ε ε ε ε πε ε

ε πεμ φη ου ρα νω ω χω ω

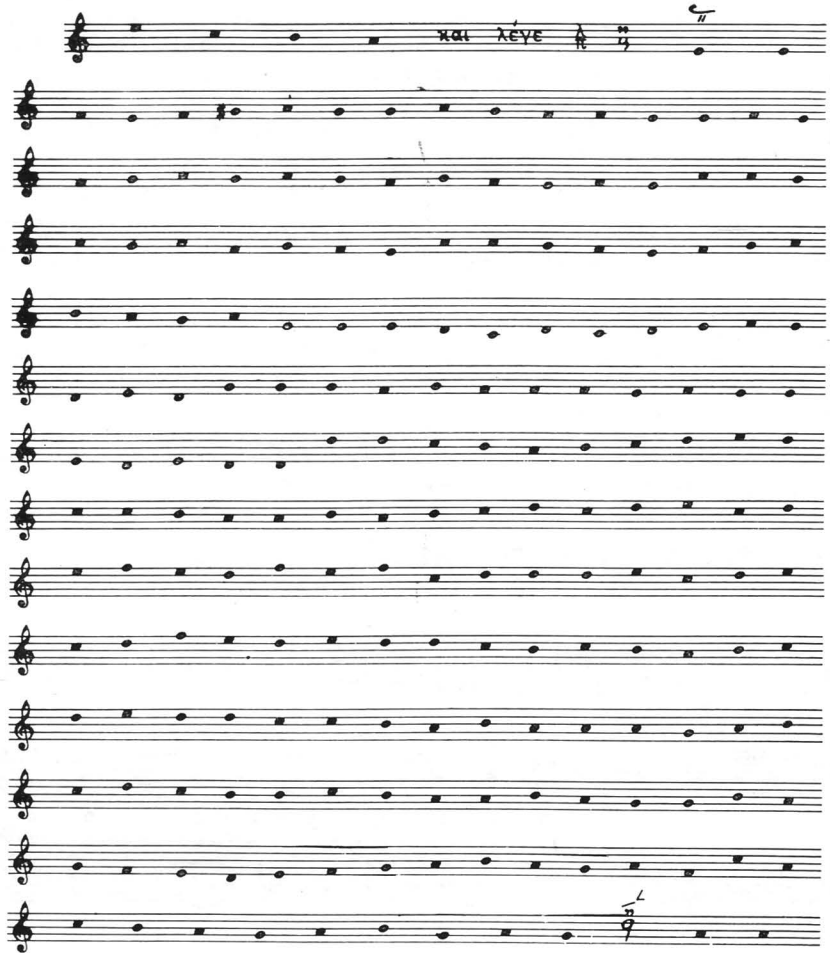
ω θεν. ε πε ε ε. ε ε ε etc.

Ex. 3

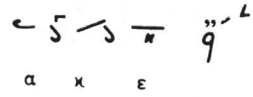
και λέγε

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Ex. 4

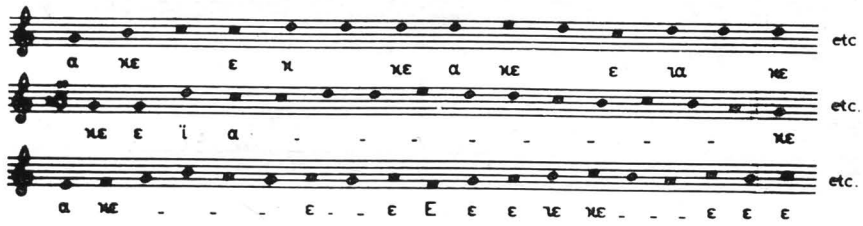


Ex.5



or:

Ex.6



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Ex. 7

Combinations of tzakisma with gorgon :

Combinations of apoderma with gorgon :

Combinations of tzakisma, apoderma and gorgon :

Ex. 8

The succession of lines-phrases—and their cadences — in stanzas 1 and 3 of the Akathistos :

Ἄγγελος...	Γνῶσιν. .
1. g g	1. g - e
	1. e - a
1. b - g καὶ λέγε	1. c'- g καὶ λέγε
	1. g - g
2. a a καὶ λέγε	2. f - g
3. g - a	3. g - f
4. a - a	4. a - a καὶ λέγε
Teretismos: d'- a	1. a - g
	2. c'-c'
	3. c'- g
4. d'-a	4. g - g
4. a - g	
5. a - g	5. g - d'- g καὶ λέγε
Teret.: d' - g	5. g - g
5. g - d'	Formula: b - c'
(heretismos):	(heretismas):
6. b - c'	6. b - c'
7. c'- a	7. e'- a καὶ λέγε
Teret.: a - a	
6. a - d'	6. a - b
7. e'- b - f	7. c'- f
8. g - e'- a	8. g - e
Teret.: a - a	Teret.: e - a
8. e'- b	8. e'- e'
9. c'- g	9. g'- a
	8. e'- a
	9. c'- g

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Teret.: g - g

lo. g - g

11. g - e'

lo. e' - b - a

11. c' - g

Teret.: d' = a* - g

12. g - b - a

13. b - g

Refrain: c' - g

Teret. & Formula: g - g

lo. g - g

11 g g και λέγε

lo. c' - a

11 c' g g

12 d' = a* b

13. b g

Teret.: g - g

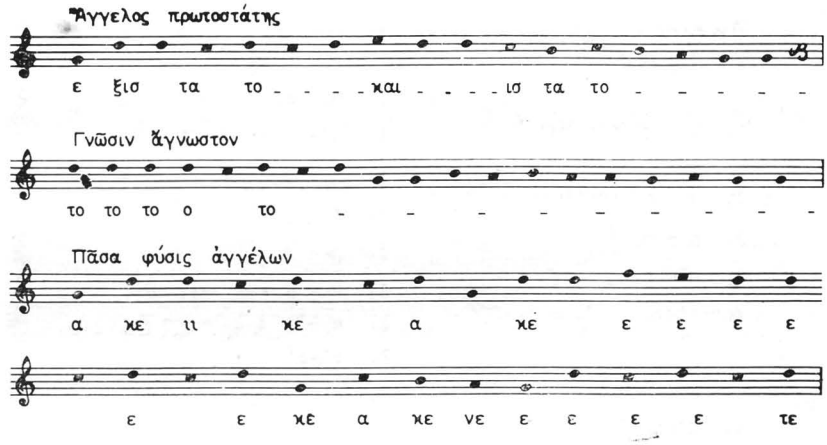
12. g b

13 d' - g

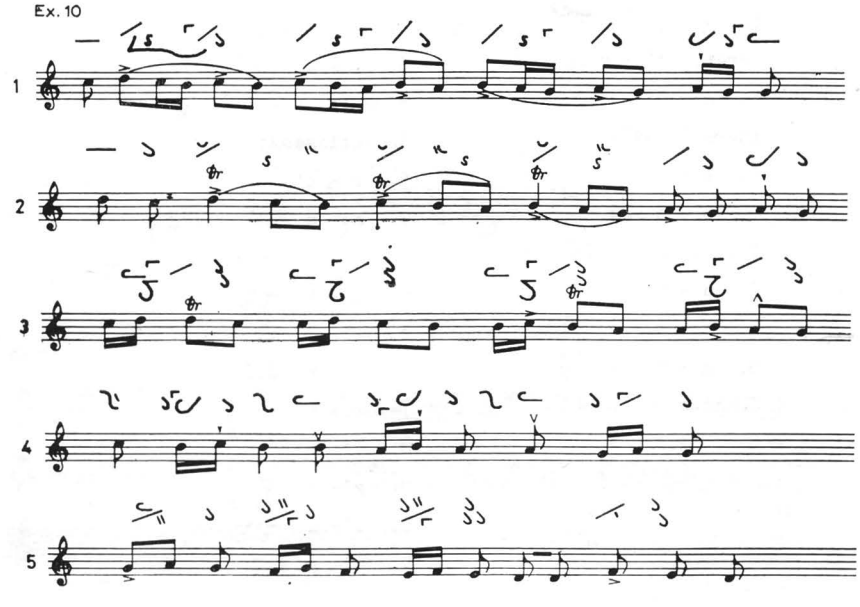
Refrain: c' g

* Points of equivalence

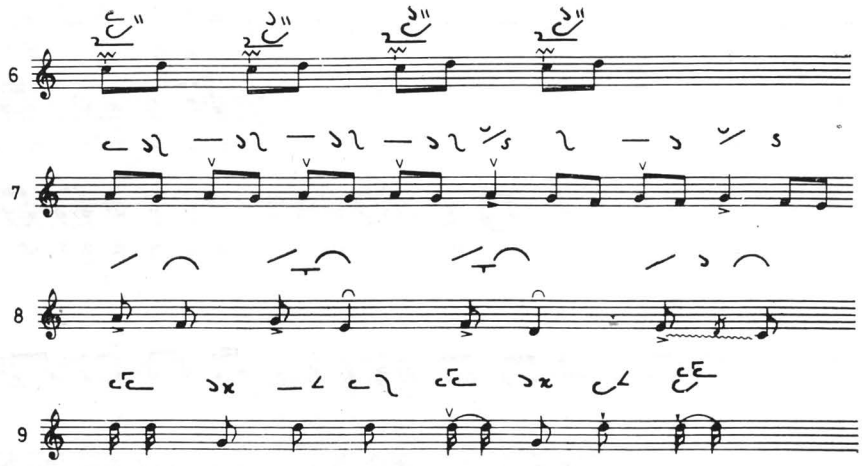
Ex. 9



Ex. 10



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



Ex 11

χαι ρε ε νυμ φη α α νυ υ γα α

α α α αλλ η λουϊ α α

αν υμ φευ τε ε ε ε ε ε ε :-

α -

- :-

Ex 12

Aneotes – Koukouzeles (B.N Athens 2604)

Τη υ πε ερ μα α α α α

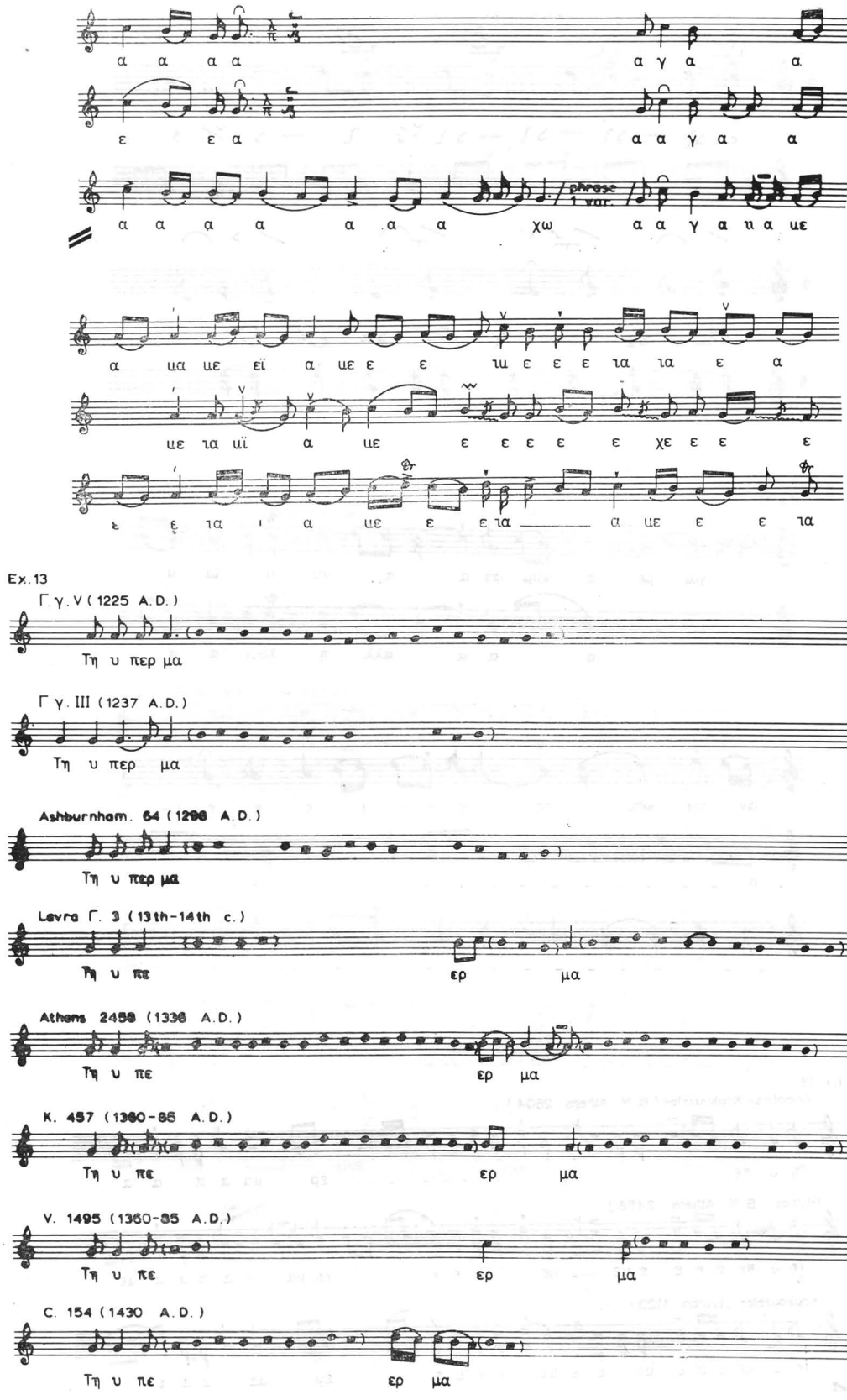
Glykes B.N Athens 2458)

Τη υ πε ε ε ε ε με — με ε ε ε ερ μα α α α α με

Koukouzeles (Iviron 1120)

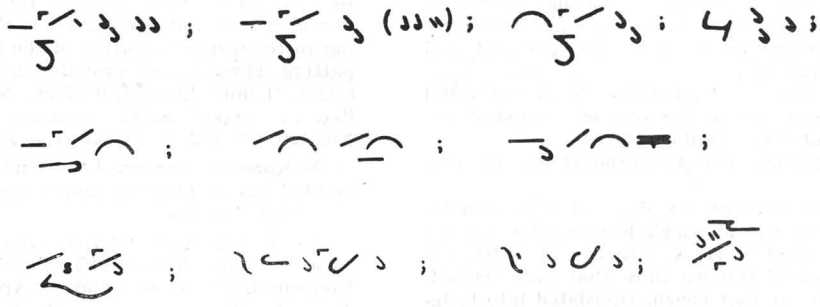
Τη υ πε ε ε ε με ε ε με ε ε ε ε — ερ μα α α α

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Ex. 14



[1] « ...l'Acathiste, au moment de sa composition, ne fut point assimilable à un Kontakion normal si par ce terme on entend le genre des grands poèmes qui font la gloire de Romanos" (C. Høeg, in 'Description du manuscrit', *Contakarium Ashburhamense, M.M.B. IV*, Copenhagen, 1956, p. 20–21). As in MSS this hymnographic poem appears as "Akathistos Hymn" even when the scribes provide only the Prooemium (exceptions are rare), it seems to me that sources support C. Høeg's opinion.

[2] Codex Ashbur. 64 demonstrates another tradition according to which the hymn was certainly executed in its integral form to the feast of Annunciation (25 March) and *possibly* also during the fifth Saturday of Lent (cf. idem, ibidem).

[3] The Slavonic and Romanian MSS preserve only the Prooemium of the hymn for the feast of Annunciation; this is what C. Høeg called a Slavic tradition.

[4] E. WELLESZ, *Das Prooemium des Akathistos. Eine Studie zur der Kontakion, Die Musikforschung*, VI (1953), p. 193–206; idem, *The 'Akathistos'. A Study in Byzantine Hymnography, D.O.P.* IX–X (1956), pp. 141–174; idem, *The Akathistos Hymn, M.M.B., Transcripta IX*, Copenhagen, 1957.

[5] In an epoch still uncertain the Prooemium – with or without the first oikos (see note 3) – was sung on the Annunciation, the rest of the stanzas of the hymn being read/intoned recitatively. In this connection, we still have to take into account the differences between the monastic and the parish way to officiate, between the metropolitan and the provincial one, a.c.

[6] B. N. ATHENS MS. 2458 for example (14th c.); anonymous versions of the Prooemium – first oikos pair have been preserved in various other MSS. (A.D. 1225), Γ.γ. III (A.D. 1247), Messina 120 and 129 (c.c.a. 13th–14th and respectively 12th c.), Lavra Γ. III (13–14th c.).

[7] C. HØEG, *op. cit.* p. 19–20.

E. WELLESZ, *The Akathistos Hymn, op.cit.*, p.XIV.

[8] The MSS. belonging to the musical school in Putna, Moldavia, containing the Prooemium: Putna MS. 56/544/576; B. U. Iași MS. I-26; Dragomirna MS. 52/1886; Sofia 816; Leimonos MS. 258; (the microfilm of Leipzig MS. Slav 12 was not available to me).

[9] (see Stathis' Catalogue). In the MSS. from the 17th c. onward this is the most frequent instance of the hymn assigned to the Saturday of the Akathistos; its coexistence with the integral version of the hymn suggests the possibility that the short form was intended for parishes and the complete one for monasteries, where, as known, the hymn was sung during the Friday-to-Saturday Vigil in the fifth week of Lent.

[10] In Codex Ashburn. 64 the body of the hymn is separated from the Prooemium and the first oikos, as it is known.

[11] Abridged forms of the hymn are also to be found in its iconographic representations at the Sucevitza Monastery (Bukovina, Romania), for instance, where the situation is explaned by lack of space; the stanzas the painter chose to depict show no link to the stanzas the scribe/composer chose to be sung.

[12] K. LEVY, *A Hymn for Thursday in Holy Week*, in *Journal of the American Musicological Society*, XVI (1963), p. 127–175. D. CONOMOS, *Byzantine Trisagia and Cheroubika of the Fourteenth and Fifteenth Centuries*, Thessaloniki, 1974, p. 46.

[13] E. WELLESZ, *The 'Akathistos'...*, p. 173.

[14] E. WILLIAMS, *The treatment of Text in the Kalophonic Chanting of Psalm 2, Studies in Eastern Chant*, II, 1971, p. 173–193.

[15] The short teretismoi were viewed less important and did not carry an attribution.

[11] National Library Bucharest MS. 27.821 contains two versions in mode I, attributed to G. Raidestinos and respectively Balasios Iereos. (fol. 88–89).

[17] D. CONOMOS, *Modal Signatures in Late Byzantine Liturgical Chants, Actes du XIV-ème Congrès D'Études Byzantines*, Bucharest, 1971, p. 520–530.

[18] Idem, *Byzantine Trisagia...*, p. 317.

[19] I took as example Ἄγγελος πρωτοστῆς in Vatopedi Ms. 1495.

[20] J. RAASTED, *op. cit.*, p. 82; CHR. HANNICK, *Étude sur l'Akolouthia Asmatiki*, Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik, XIX (1970), p. 257.

[21] D. CONOMOS, *op. cit.*, p. 308.

[22] *Idem, ibidem.*

[23] The sign ∋ is to be found in Evstatie's manuscript of 1511, known as Sciukin MS. 350 (fol. 104 v).

[24] In the very same MS. one can find these indications under neumes frequently.

[25] In the transcription of the theotokion by Joakeim the Monk, Miloš Velimirović interprets the signature preceding the teretismos in the upper fifth to keep tune in a constant register; otherwise, its ambitus would have expanded to almost two octaves. For the same reasons, another theotokion, by Laskaris, is transcribed by M. Velimirović in the lower fifth, an interpretation supported not only by similar examples – commented by other experts as well –, but also by the *Paralagia* method which is found in the Dimitri Conomos analyses in this sense: Chilandar MS. 53 (fol. 3 r). (see Miloš Velimirović, Ἰωακὶεμ μοναχὸς τοῦ Χαρσιανίτου καὶ δομέστικος Σερβίας "Recueil des traveaux de l'Institut d'études byzantines", VIII/2 *Mélanges G. Ostrogorsky* II (Belgrade, 1964), p. 451; idem, "Unknown Stichera for the Feast of Saint Athanesius of Mount Athos", *Studies in Eastern Chant* I (Oxford, 1966), p. 129.

[26] D. CONOMOS, *op. cit.*, p. 324.

[27] In the Akathistos Hymn, in both the long stanzas and in the short ones, the first lines, correspond-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ing to the troparia, are identical from a metrical point of view, which might mean that up to that point they are identical or highly similar as far as tune is concerned as well (see the version in Codex Ashb. 64 and Wellesz' commentary).

[28] Koukouzeles – and after him. X. Korones and Chisaphes – seems to be the one who relished the effect of leaps of octave and duodecima.

[29] E. WELLESZ, /*The Akathistos Hymn*/ op. cit., p. LVII.

[30] I did not have at my disposal a version by Aneotes but only one in which Koukouzeles appears as "arranger" (that is B. N. Athens MS. 2604, fol. 13v). In spite of all this we know that such "embellishments" were, at that epoch, translated into insignificant melodic additions.

[31] N. SCHIDLOVSKY kindly called my attention to two Slavic Sticheraria of the 14–15th century in which he found few Automela that instead of bearing to the scribe's mention of the title of the melodic pattern (Prosomoia) provide the neumatic incipit (MSS. 'Lenin' Library-Moskaw, No. 439, fol. 51 r: Радость родна моѹже неискоѹсь (Dec. 25) and No. 420, fol. 132 r: Пръподобьне оѥьце (December 11)

[32] Korones' conservative tendency having been pointed out in other instances too (see E. Williams' article cited above).

[33] Cf. PAPADOPOULOS-KERAMEUS, Μανουὴλ Χρυσάφης λαμπαδάριος τοῦ βασιλικοῦ κλήρου Vizantiskii Vremennik VIII (1901), 536–7. Apud. D. CONOMOS, *Byzantine Trisagia*..., op. cit., p. 74–75.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

MUSIQUE BYZANTINE DANS LES MANUSCRITS ROUMAINS DES XVe ET XVIe SIÈCLES

Titus Moisescu

Dans les différentes bibliothèques publiques ou dans les collections privées de Roumanie se trouvent, disséminés, plus de 250 manuscrits d'ancienne musique byzantine [1]. La plupart ont été écrits dans les monastères du pays par des psaltes-copistes dont l'identité nous a été transmise dans les colophons ou les notes marginales, ou bien demeurés anonymes. Certains autres manuscrits cependant, originaires de Constantinople, du Mont Athos, d'Athènes, de Thessalonique ou d'autres grands centres monastiques de Byzance, ont pénétré en Roumanie par des voies diverses, en devenant utiles au chant de lutrin ou se transformant en précieux modèles pour l'élaboration — « en chaîne » pourrions-nous dire — de nouveaux manuscrits réunis sous la forme d'« anthologhia » (connues également sous le nom de « akolouthiai »). Mais il exista aussi une diffusion vers l'extérieur de manuscrits musicaux écrits par les psaltes-copistes roumains et nombre de ceux-là sont déjà signalés dans des bibliothèques de l'étranger [2] — à Moscou, Léningrade, Sofia, Leipzig, l'île de Lesbos, Copenhague, Londres, Mont Athos, Janina, Mahera-Chypre, etc. [3]

A côté des autres arts médiévaux cultivés sur le territoire de la Roumanie (architecture, peinture, sculpture, broderie, enluminure, toreutique, etc.), l'art de l'écriture de manuscrits s'y développa, en laissant des traces concrètes dans les couvents des Pays Roumains; de nombreux scribes y furent actifs, dont les uns sont aujourd'hui reconnus pour de vrais artistes par les spécialistes, bien que le plus souvent leur activité se consuma dans le plus parfait anonymat. Parmi ces monastères, celui de Putna (Moldavie) — une fondation du voïvode Etienne le Grand — joua un rôle des plus importants dans l'épanouissement des arts et de la civilisation médiévale roumaine.

Après qu'il eût reconquis les forteresses de Chilia et de Cetatea Albă (1465), Etienne le Grand revint à sa cour de Suceava, fermement résolu à élever un monastère en signe de reconnaissance pour la victoire remportée sur les Tartares. Selon les relations du chroniqueur Grigore Ureche, c'est « ... dans la dixième année de son règne, dans les années 6974 (1466), juillet, 10, qu'il commença à bâtir le monastère de Putna, à la gloire de Dieu et de la Bienheureuse Vierge Marie » [4].

La consécration eut lieu en 1470 (d'après Nicolae Iorga, en 1469), après qu'Etienne le Grand eût encore une fois vaincu les Tartares à Lipniţi. Le premier igoumène du nouveau foyer monacal fut l'archimandrite Joasaph, qui, à cette fin, avait été amené du monastère de Neamtz en 1468. Putna étant la première et la plus importante de toutes ses fondations, Etienne le Grand lui accorda de nombreux privilèges et voulut l'entourer d'un grand éclat spirituel. On sait d'ailleurs que l'attachement de l'illustre voïvode au foyer monastique de Putna — symbole de la conscience nationale roumaine — se concrétisa finalement par sa volonté d'être enseveli à l'intérieur de l'église principale devenue de ce fait nécropole princière.

C'est ainsi que, dès les premières années de son existence, le monastère devint un centre renommé de culture médiévale où la spiritualité roumaine s'est développée et épanouie harmonieusement, par le biais d'une activité complexe jamais encore déployée dans les Pays Roumains. Des copistes de grand talent — dignes successeurs du célèbre Gavril Uric — furent amenés du monastère de Neamtz à Putna où prit de la sorte naissance une école de calligraphes et d'enlumineurs réputés et dont les noms, à côté de ceux de scribes, diaques, chantres et psaltes, demeurent inscrits dans les colophons et les notes marginales de manuscrits conservés à travers les âges.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

L'art du chant d'église a connu, dès les premiers temps du monastère, un épanouissement tout particulier attesté par une série de manuscrits dont les feuillets consignent sans conteste les noms de protopsaltes et psaltes roumains. On est en droit de leur attribuer non seulement la rédaction et l'écriture de manuscrits, mais aussi la création de compositions musicales. C'est le cas d'Eustatios le Protopsalte, copiste de l'un des plus importants manuscrits de Putna, daté 1511, et auteur d'un nombre de 50 chants.

Le fait que fonctionna à Putna un centre musical puissant, mis en place et dirigé par le protopsalte Eustatios, créateur de musique religieuse non contesté, le fait qu'ici, à Putna, activèrent en véritables artistes de nombreux psaltes et scribes, qu'il nous en reste un fonds complet de manuscrits couvrant une période chronologique de plus d'un siècle et demi et que ces manuscrits dévoilent dans leur structure et écriture une unité évidente et facilement déterminable, tout cela rend légitime la reconnaissance en ce lieu d'une école musicale ayant toutes les caractéristiques que suppose une institution pareille. Dès lors le syntagme « L'école musicale de Putna » que nous appliquons aujourd'hui avec toujours plus d'insistance, n'est pas une simple figure de style mais une réalité dont témoignent documentairement et sans appel les manuscrits qu'on en conserve.

De tous les manuscrits de musique byzantine ancienne de Roumanie, ce sont ceux-là qui ont surtout retenu l'attention des musicologues roumains et étrangers [5], notamment au cours des deux dernières décennies, leur origine suscitant même certaines controverses.

Signalés à différentes étapes, les premières mentions sont celles de Mihail Kogălniceanu (1845, 1872), les secondes, de 1882, étant faites par l'Autrichien Emile Kaluzniacki lequel trouvait à Putna plusieurs manuscrits dont le célèbre *Anthologhion* d'Eustatios le Protopsalte qui l'intéressa surtout du point de vue linguistique et le poussa à déchiffrer ses textes cryptographiques ; les troisièmes mentions sont dues au savant russe A. I. Iatzimirski (1897, 1901, 1905) qui signala trois des manuscrits de Putna. Puis, en 1910, Nicolae Iorga relève l'*Anthologhion* de l'Hiéromoine Antoine (daté de 1545), conservé à la Bibliothèque universitaire de Jassy. Ce n'est que trente ans plus tard, en 1941, que George Breazul revint avec certains détails sur ce manuscrit. Après quoi, de nouveau, le silence enveloppe ces inestimables sources de la musique roumaine, un silence qui dura plus de vingt années, jusqu'à ce que des chercheurs roumains — R. Pava (1962), Gheorghe Ciobanu et Cristian Ghenea (1964), ensuite Gheorghe Ciobanu seul (1966) et Grigore Panţiru (1969) — réactualisèrent la recherche des manuscrits de Putna. C'est ainsi que pendant cette dernière étape sept manuscrits sont signalés comme relevant de l'école musicale de Putna : cinq, conservés en Roumanie même (bibliothèques de Putna, Dragomirna, Jassy, Bucarest — en l'espèce 2 manuscrits à la Bibliothèque de l'Académie de la R. S. de Roumanie) et deux autres à l'étranger (Moscou et Sofia).

La plupart d'entre eux sont des *Anthologhia*, les chants qu'ils renferment se répétant d'un manuscrit à l'autre, fait qui permet une recherche comparée de la musique et des textes littéraires écrits au-dessous des neumes et même de compléter les lacunes dues à la destruction des feuillets opérée ci ou là par l'action du temps.

Etant presque tous des *Anthologhia*, nous les désignerons, chacun, par ce terme, en y ajoutant le lieu de conservation afin d'en faciliter les distinctions : *Anthologhion* de Putna, *Anthologhion* de Jassy, de Dragomirna, de Moscou, etc. ; lorsqu'il est identifié, le nom du psalte-copiste sera aussi indiqué dans le même but : *Anthologhion* d'Eustatios, d'Antoine, du diacre Macaire, etc.

Le *ms. Putna 56/544/576 I* se compose — de toute évidence — de deux manuscrits reliés ensemble (comme dans tant d'autres cas analogues) : un *Anthologhion* proprement dit (P/I : f. 1—84), pouvant être daté autour de l'année 1520, et un *Stichéraire* (P/II : f. 85—160) beaucoup plus ancien, écrit en Moldavie au cours de la première moitié du XVe siècle, probablement au monastère de Neamtz d'où nous supposons qu'il a été apporté à Putna en 1468 par les psaltes qui vinrent s'y établir en même temps que l'igoumène Joasaph. Le caractère de la musique et des textes, les particularités de l'écriture calligraphiée le désignent comme le plus ancien manuscrit musical écrit par des psaltes roumains, en Moldavie, et c'est ainsi qu'il est considéré jusqu'à ce jour. Il servit de modèle quant à la teneur des

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

textes liturgiques et au caractère de la musique à presque tous les manuscrits roumains du XVIe siècle, les scribes et psaltes roumains ultérieurs s'en inspirant de manière sélective lorsqu'ils écrivirent les autres manuscrits connus de Putna. Avec ses attributs spécifiques (graphie, contenu unitaire, caractères communs), le *Stichéraire* justifie l'augmentation du nombre des manuscrits de Putna, connus et attestés, à huit.

En 1978, la regrettée Anne E. Pennington, ancienne professeur de littérature slave à Oxford, signalait l'existence de deux autres manuscrits originaires de Putna [6] : l'un à la Bibliothèque universitaire « Karl Marx » de Leipzig (daté avant 1570) et l'autre à la Bibliothèque du monastère Leimonos de Lesbos (écrit par le diacre Macaire du monastère de Dobrovăț (Moldavie) en 1527). Ce sont aussi des *Anthologhia* dont la structure et le contenu sont analogues des autres manuscrits écrits à Putna. La description qu'en faisait Anne E. Pennington éveilla notre intérêt car ces deux manuscrits nouvellement révélés semblaient apporter de l'inédit dans la recherche de la musique byzantine au XVIe siècle sur le territoire de la Roumanie. Nous nous sommes donc mis en quête d'obtenir des copies et grâce à des circonstances favorables nous sommes à présent en possession de copies photographiques de l'*Anthologhion* de Leipzig que nous examinerons dans toute sa complexité, en le rapportant à la structure et teneur musicales des autres manuscrits de Putna [7].

De la sorte, le nombre de ceux-ci monte à 10 et, envisagés chronologiquement, ils couvrent plus d'un siècle et demi d'activité dans la sphère de la musique ancienne roumaine de tradition byzantine. Témoignant d'une parfaite unité de structure, contenu et écriture — rarement constatée en d'autres centres de civilisation musicale byzantine —, tous ces manuscrits portent l'empreinte d'une seule source, d'un seul centre artistique et, quiconque les examine, ne saurait dire le contraire, reconnaissant comme légitime leur appartenance à la même conception structurale : celle de l'école musicale de Putna [8].

Les voici, énumérés ci-dessous (les parenthèses renferment le sigle du manuscrit respectif que nous allons employer dans la notation abrégée conventionnelle —ex. *P/I* = Putna I) :

1. *Ms. 56/544/576 I, f. 85—160*, Bibliothèque du mon. de Putna : Stichéraire de la première moitié du XVe siècle (*P/II*).
2. *Ms. 350*, Musée d'Histoire de l'Etat de Moscou (fonds Sciukin), plus 14 feuillets arrivés dans la conservation de la Bibliothèque de l'Académie des Sciences de Léningrade et enregistrés comme faisant partie du Ms. 31.3.16 (fonds Iatzimirski) : Anthologhion d'Eustatios le protopsalte de Putna, écrit en 1511 (*M.* et *L.*).
3. *Ms. 56/544/576 I, f. 1—84*, Bibliothèque du mon. de Putna : Anthologhion de la deuxième décennie du XVIe siècle, 1520 env. (*P/I*).
4. *Ms. 258, f. 145—418*. Bibliothèque du mon. Leimonos de l'île Lesbos (Grèce) : Anthologhion écrit par le diacre Macaire du monastère de Dobrovăț (Moldavie) en 1527 (*Lm. 258*).
5. *Ms. I-26*, Bibliothèque universitaire « Mihai Eminescu » de Jassy : Anthologhion de l'hiéromoine Antoine, écrit en 1545 (*I* = Jassy).
6. *Ms. 52/1886*, Bibliothèque du mon. de Dragomirna : Anthologhion du milieu du XVIe siècle (*D*).
7. *Ms. slave 283*, Bibliothèque de l'Académie de la R. S. de Roumanie : Anthologhion du milieu du XVIe siècle (*B 283*).
8. *Ms. slave 284*, Bibliothèque de l'Académie de R. S. de Roumanie : Anthologhion du milieu du XVIe siècle (*B 284*).
9. *Ms. 816*, Bibliothèque du Musée d'Histoire religieuse de Sofia (Bulgarie) : Anthologhion du milieu du XVIe siècle (*S*).
10. *Ms. sl. 12*, Bibliothèque de l'Université « Karl Marx » de Leipzig (R. D. Allemande) : Anthologhion du troisième quart du XVIe siècle, ante 1570 (*Lz. 12*).

La musique de tous ces manuscrits roumains atteste son appartenance à la source byzantine, dont l'Ecole musicale de Putna relevait en s'y identifiant très fidèlement. Sans conteste, le chant byzantin des XIVe et XVe siècles a survécu dans les Pays Roumains où les psaltes roumains le reprirent en l'intégrant dans leurs compositions musicales authentiques, originales, tout au long du XVIe siècle. Par le biais des manuscrits musicaux écrits à Constantinople même ou en d'autres centres monastiques importants de l'Empire (l'Athos, Athènes, Thessalonique, etc.), ces psaltes avaient l'occasion

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

de connaître directement le chant d'église pratiqué à Byzance deux siècles avant. C'est là une affirmation qui se fonde sur les éléments de structure musicale (notation, styles, formes, modes, formules d'intonation, particularités d'écriture et de graphie, etc.) et extramusicale (textes littéraires, caractères alphabétiques, cryptogrammes, anagrammes, auteurs, choix des chants liturgiques et degré de circulation des chants, etc.) dont témoignent ces manuscrits.

C'est dire que l'Ecole musicale établie à Putna a repris et continué — de manière évidente — la tradition artistique et culturelle instaurée au monastère de Neamtz dès la première moitié du XVe siècle, époque où l'on sait que furent réalisées en ce lieu de véritables œuvres d'art dans les domaines de la calligraphie, de l'enluminure, de la peinture, sculpture, broderie, etc. C'est précisément cela qui nous engage à supposer que c'est bien à Neamtz et précisément en ce XVe siècle de grande efflorescence artistique que fut écrit le Stichéraire apporté à Putna par les psaltes venus s'y établir avec l'archimandrite Joasaph — devenu igoumène — en 1468, soit le plus ancien manuscrit musical écrit par des Roumains pour des Roumains — le seul de *cette espèce* en son temps connu jusqu'à ce jour. Poursuivant la tradition établie à Neamtz, les psaltes roumains installés à Putna ont certainement eu à leur portée des manuscrits musicaux de Byzance dont ils empruntèrent des chants de compositeurs byzantins des XIVe et XVe siècles (Jean Glykys, Jean Papadopoulos surnommé Cucuzèles, Démétrios Dékeïanos, Xénos Koronès, Jean Kladas, Manuel Chrysaphès) en leur ajoutant des compositions originales, signées et donc clairement attribuées à Eustatios, le protopsalte du monastère de Putna, à Domitien le Vlaque, à Théodose Zottica, etc. [9].

Le fait que tous les dix manuscrits de Putna ont été écrits par des scribes divers mais, cependant, dans une unité de style et de structure rarement observée en d'autres situations analogues, nous pousse à affirmer que l'Ecole musicale de ce foyer monastique était unique en son genre — unité de contenu et de structure des manuscrits, unité de création, ampleur et diversité des préoccupations, circulation des chants à travers les siècles, etc. Et, de surcroît, affirmer qu'il est rare de constater une semblable unité créatrice en d'autres centres musicaux du Moyen Age byzantin : unité de conception et unité des préoccupations. Pourtant, chacun de ces manuscrits dévoile aussi une certaine variété d'ordre subjectif, dépendant du scribe, de l'époque où il a été rédigé, du répertoire, etc. Il s'agirait donc d'une « variété dans l'unité » car, pour être variables en tant que contenu (choix d'auteurs et de chants, arrangement de ces derniers, finalité), ces manuscrits témoignent dans le même temps d'une unité de style, structure et teneur musicale.

Sur les dix manuscrits attestés comme originaires de Putna, neuf représentent des recueils *(Anthologhia)* renfermant des chants propres aux Vêpres, aux Matines et aux trois types de Liturgie. Mais, si l'on tient compte du fait que le ms. P/II (le *Stichéraire* du XVe s.) est incomplet — il y manque l'*incipit* (env. 87 feuillets) où nous supposons qu'étaient inscrits des chants servant également aux Vêpres, Matines et Liturgies — on est en droit, dans ce cas, de le tenir aussi pour un *Anthologhion* et par conséquent conclure que tous les dix manuscrits de Putna sont des *recueils* de chants religieux. D'autre part, sur les dix manuscrits, neuf contiennent à la fin une partie appelée couramment « Stichéraire » parce qu'elle réunit les stichères, c'est-à-dire les chants utilisés aux messes des grandes fêtes de l'année liturgique. Seul l'*Anthologhion* d'Eustatios (1511) n'en contient pas et comme suite il y manque aussi de ces anagrammes spécifiques déchiffrables dans les stichéraires courants des manuscrits de Putna. En échange, le recueil d'Eustatios — et seulement celui-ci — renferme 85 cryptogrammes déchiffrables, notés en cinq alphabets, œuvre de l'auteur même. Quatre manuscrits (*M*, *I*, *B 283*, *Lz. 12*) contiennent dans leurs *incipit* les ainsi-nommées *Propediaï* (des règles de grammaires, abrégées) destinées à l'enseignement des neumes, *martyriaï*, *echoï*, etc. ; celles-ci sont demeurées en partie seulement car, étant d'habitude inscrites sur les premiers feuillets des recueils, elles ont forcément subi le plus directement les dégradations causées par le temps (comme c'est presque toujours le cas des commencements et des fins de livres).

Seuls trois noms de scribes et trois datations ressortent avec certitude des colophons : *Eustatios*, le protopsalte de

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Putna (*1511*), *Macaire*, diacre à Dobrovăţ (*1527*) et *Antoine*, hiéromoine et chantre de Putna également (*1545*). Quant aux indications de lieu, il n'en existe que sur deux manuscrits : *Putna*, sur celui d'Eustatios et sur celui d'Antoine. Pour le manuscrit de Macaire, cela pourrait être également Putna — car c'est là, probablement, que le diacre a fait son apprentissage musical —, mais, tout autant, il pourrait être question de Dobrovăţ (monastère fondé toujours par Etienne le Grand, en 1503—1504) où il a passé sa vie d'obédience. Quoiqu'il en soit, en dépit des incertitudes qui persistent sur certains points, tous les dix manuscrits relèvent à n'en pas douter d'une conception de style unique, déterminée comme étant celle de l'école musicale de Putna.

Sur les dix manuscrits, deux, surtout, ont circulé : l'*Anthologhion* d'Eustatios (1511) et le *Stichéraire* du XVe siècle (P/II). Les chants qui s'y trouvent, ont été repris, au choix, dans tous les autres. Il semble même qu'Eustatios ait rédigé son recueil avec l'idée d'en faire un manuel pratique pour guider tous ceux qui, à Putna, apprenaient l'art du chant byzantin. C'est pourquoi — le concevant d'une importance égale au Stichéraire — il n'a plus copié dans son *Anthologhion* les chants de ce dernier, laissant à ses élèves la possibilité de choisir parmi les compositions notées dans chacun de ces deux livres de base. Tous les manuscrits de Putna sont destinés au chant de lutrin. Ce sont des anthologies pour ainsi dire personnelles, parce qu'étant conçues pour l'usage courant du service liturgique — prouve ce qu'en dit Macaire dans son colophon de 1527 —, chaque copiste y a mis ce qui lui a semblé convenir le mieux aux nécessités du lutrin en même temps qu'à son propre goût artistique.

La notation musicale utilisée dans ces manuscrits était celle néobyzantine des XIVe—XVe siècles, pratiquée à Byzance en ces temps-là, avec tous ses signes caractéristiques. On y rencontre par conséquent tous les signes diasthématiques et chironomiques connus dans les manuscrits byzantins de l'époque, on y déchiffre les mêmes *martyriaï*, les mêmes indications d'*échoï*, les mêmes *apéchémata* (formules d'intonation), abréviations, renvois et répétitions observés en d'autres livres de chants religieux. S'il existe quelques particularités dans la notation de l'école de Putna — telles que la fréquente apparition des indicatifs « *palin* » et « *leghe* », et notamment dans les compositions d'Eustatios incluses dans *ms. M* et *ms. P/I* —, celles-ci n'infirment pas la règle. Par ailleurs, ce n'est pas dans des caractéristiques d'ordre formel, dans le système de notation proprement dit que réside la contribution créatrice des psaltes de Putna, mais dans la structure de leur musique, dans la teneur musicale de leurs pièces, dans le style, les formes, les prédilections pour certaines structures mélodiques. Les chants ont été composés sur des textes liturgiques libres, non versifiés, se trouvant dans les livres du culte — psaumes, hymnes, tropaires, stichères, *hirmoï*, etc. — ; ce sont les ainsi-nommées « *idiomèles* », aux mélodies propres et ne servant pas de modèle à d'autres chants. Les *choïnonica* et les *chérubica* ne manquent d'aucun manuscrit de Putna. Le style des chants en est stichérarique (légèrement mélismatique), celui dans lequel sont généralement écrits les stichères, mais aussi papadique (richement ornementé, callophonique) c'est-à-dire le style propre aux *chérubica*, *choïnonica*, *polyéleoï*, etc.

Les textes ont été écrits en grec (dans une proportion de 91,55 %) et en slavon (8,45 %, représentant un nombre réduit de feuillets), les deux langues du culte reconnues dans les Pays Roumains aux XVe—XVIe siècles. Mais il existe aussi en deux manuscrits quelques chants bilingues : trois dans l'*Anthologhion* d'Antoine et un dans celui d'Eustatios. Si, dans le Stichéraire du XVe siècle (P/II) il n'existe pas un seul chant, une seule note marginale en slavon, en échange dans le recueil d'Eustatios (1511) se trouve le plus grand nombre de chants slavons rapporté au petit nombre *total* des chants slavons répartis sur les dix manuscrits de Putna ; après cette date, ces chants diminuent rapidement en quantité pour arriver avec l'*Anthologhion* de Macaire (1527) à un, maximum deux par manuscrit. On en déduit qu'à partir de la troisième décennie du XVIe siècle le chant d'église en slavon fut utilisé de moins en moins, en finissant par disparaître de la pratique du lutrin des psaltes roumains. Les éléments qui ont favorisé l'introduction du slavon dans le chant d'église des Pays Roumains se sont donc manifestés durant les deux premières décennies du XVIe

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

siècle et ont vite disparu au profit du grec et plus tard du roumain. Il ressort clairement de cette situation — que nous venons de tracer brièvement — que les psaltes roumains de Putna des XVe—XVIe siècles préféraient chanter *en grec*. Aussi, est-il impérieusement nécessaire de réfléchir plus profondément avant de conclure que la langue cultuelle des Roumains en cette période fût le slavon. Bien au contraire, les manuscrits musicaux de Putna que l'on connaisse jusqu'à présent et qui totalisent près de 3200 pages nous conduisent vers une autre conclusion, à savoir qu'aux XVe—XVIe siècles l'Eglise roumaine pratiquait un chant bilingue clairement différencié, avec une nette prépondérance du grec. S'y ajoute une conclusion supplémentaire mais signifiante : ces manuscrits conservent le chant du lutrin, le chant proprement dit du psalte et c'est celui-ci qui, dans l'office religieux orthodoxe, constitue l'élément du plus grand poids (près de 75 %), car c'est ce que l'on entendait le plus longuement au cours du service cultuel [10].

L'analyse de l'écriture des textes musicaux et littéraires, des notes marginales, etc., nous a engagé à conclure que tous les manuscrits de Putna ont été écrits par des psaltes-copistes roumains à des époques relativement espacées. Nombre d'éléments lexicaux spécifiques ont amené notre conclusion : mélange d'alphabets (grec et cyrillique) ; remplacement des diphtongues propres au grec par des voyelles cyrilliques simples qui s'exécutent comme telles sous l'impulsion d'un seul signe musical ; voyelles grecques simples rendues par le copiste au moyen de diphtongues ; substitution de certaines voyelles ou consonnes par d'autres de la même valeur phonétique ; position du « jer » (élément de composition lexicale) à la fin du mot ou même omission de celui-ci ; emploi du génitif grec pour rendre les noms propres écrits en slavon ; mode d'articulation spécifiquement roumain de certains mots (par exemple chez Eustatios : aleluiar*e*, cratim*e*, filt*e*, etc., c'est-à-dire ajout à la fin même du mot du suffixe propre à la terminaison roumaine des pluriels), etc.

Tous ces arguments rendent légitime notre conviction que l'Ecole musicale de Putna était un important centre de civilisation médiévale roumaine, laissant son empreinte en des manuscrits édifiants qui ont circulé — selon les indications décelées par les notes marginales — pendant plus d'un siècle et demi, étant utilisés dans la pratique du chant de lutrin roumain jusqu'au milieu du XVIIe siècle lorsque la langue roumaine fit ses premiers débuts dans l'Eglise, pour s'imposer progressivement et remporter sa victoire définitive en 1713. Cette date marque l'épanouissement culturel-artistique de l'époque Brancovan et représente le moment de parution de la *Psaltichia rumănească* (Livre de musique psaltique *roumaine*), œuvre de Philothée sin (fils) de l'Aga Jipa et psalte de la Métropole d'Oungrovalachie.

Notes

[1] Nous envisageons ici seulement la musique byzantine ancienne, mettant de côté la musique d'après 1814 appelée chrysanthine ou moderne, ou bien encore psaltique, etc. et dont les manuscrits sont plus nombreux.

[2] La circulation des manuscrits représente un chapitre intéressant de l'historiographie musicale roumaine, appelant un jour ou l'autre la recherche des musicologues.

[3] On retient dans ce sens les relations d'Emil Kaluzniacki, A. I. Iatzimirski, Anne E. Pennington, Marcu Beza, J. Raasted, Gheorghe Ciobanu, Marin Ionescu, Titus Moisescu qui ont signalé la présence de manuscrits roumains dans des bibliothèques de l'étranger.

[4] GRIGORE URECHE, *Letopisețul Țării Moldovei* Bucarest, Ed. Minerva, 1978, pp. 38—39.

[5] Grande-Bretagne (Anne E. Pennington), Canada (Dimitri Conomos), Yougoslavie (Dimitrije Stefanović et Danica Petrović), Bulgarie (Stoyan Petrov, Christo Kodov, Elena Tončeva), Grèce (M. K. Hadjiyakoumis), etc.

[6] ANNE E. PENNINGTON, *Music in Sixteenth-Century Moldavia: New Evidence*, in *Oxford Slavonic Papers*, N.S., Vol. XI, 1978, pp. 64—83.

[7] Nous profitons de cette occasion aussi, pour remercier chaleureusement le rédacteur en chef des Editions Peters de Leipzig, Klaus Burmeister, ainsi que le rédacteur en chef de la revue *Muzica* de Bucarest et secrétaire de l'Union des Compositeurs et Musicologues roumains, Vasile Tomescu, de leurs insistances auprès de la Bibliothèque de l'Université de Leipzig dans le but de nous faire parvenir les microfilms d'après le *Ms. sl. Lz. 12*. Mêmes remerciements à la Bibliothèque Centrale d'Etat de Bucarest qui a facilité avec bienveillance à Dumitru Panait, photo-reporter spécialiste en ce domaine, la transposition des images sur des copies photographiques.

[8] Que le manuscrit du Stichéraire de Putna (*P/II*) fût écrit à la première moitié du XVe siècle, en Moldavie est un fait certain. Seul le lieu où il a été écrit reste à être déterminé sur des bases sûres, car notre conviction qu'il a été écrit à Neamtz n'est qu'une hypothèse

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

pour le moment, fondée sur des déductions logiques, non pas sur des attestations. Tout aussi certain est le fait que ce manuscrit faisait sans doute partie des premiers livres de lutrin du monastère de Putna, servant à l'office liturgique dès les premiers temps du couvent. Pareillement, il nous semble évident que le manuscrit ait servi de modèle à tous les psaltes-copistes ayant écrit des stichéraires au cours du XVIe siècle, veillant ainsi des siècles durant aux portes de la culture musicale roumaine de Putna jusqu'à nos jours. Tous ces arguments nous déterminent à considérer le manuscrit du Stichéraire (P/II) comme faisant partie de l'héritage de Putna et même le plus ancien, de sorte que dans la liste chronologique de l'Ecole musicale de Putna nous l'inscrivons *premier* des dix manuscrits.

[9] Nous gardons certaine réserve quant au psalte-compositeur Joasaph qui a créé la musique d'un stichère des Matines, propre à l'Annonciation (25 mars) — voir *ms. I-26/Iași*, f. 173^v — et au sujet duquel, à un moment donné, nous supposions qu'il est le même que ce Joasaph, igoumène du monastère — celui arrivé de Neamtz. D'ailleurs un moine Joasaph apparait aussi dans le *ms. Athens 2406*, f. 31 et 400^v, mentionné par Miloš Velimirović dans *Byzantine Composers in Ms. Athens 2406*, Oxford, Clarendon Press, 1966.

[11] Aurait-il pu être question, à cette époque, dans l'Eglise roumaine d'un trilinguisme? Que le prêtre officiât en slavon, que le psalte chantât en grec et que les fidèles s'approprient le tout en roumain? Une pareille réalité nous semble pour autant incrédible et difficilement imaginable !

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

INVENTORY OF ROMANIAN MUSICAL MANUSCRIPTS OF AGIOS PAULOS MONASTERY ON MOUNT ATHOS

Andrija Jakovljevic

To the memory of ANNE PENNINGTON

During my research of the musical texts on Mount Athos, I discovered, on July 6, 1966, a group of previously unknown musical manuscripts kept in the Agios Paulos library. Thanks to the kindness of the librarian, Fr Theodosios, I was able to compile the following brief inventory of important Romanian documents not yet fully catalogued in any of the existing printed catalogues [1].

All the manuscripts are of Romanian origin, and, therefore, of great value for the history of Romanian music and its connection with the music of the Byzantine and post-Byzantine periods. Most of them throw new light on the 19th century — a period when Romanians monks on Mount Athos still used the Cyrillic characters and late Byzantine notation. The Slavic alphabet occurs in Walachian and Moldavian musical manuscripts of the 15th, 16th and subsequent centuries and was used particularly in the various singing schools [2]. The newly discovered musical manuscripts of Agios Paulos monastery will help Romanian musicologists to study in greater depth their own music as practiced on Mount Athos in the last century. Furthermore, the texts are sources for the continuity between the Romanian medieval documents and those from later periods.

1. — 19th century
MS. (A/G)
Paper, 192 × 235 mm
519 numbered folios
Cardboard binding, very damaged
Page 305r : The Hieromonk "Ghelasie Besarabeanul" *.
Year ?

2. — A.D. 1845
Stichirarion, MS. 196 (V/2)
Paper, 184 × 239 mm
608 numbered pages
Green leather and cardboard binding
Text with notation begins on p. 5 : "Tomul întîiu. Septembrie 1lu. (În)ceperea anului nou și pomenirea Părintelui nostru Semeon Stîlpnicul. Seara, slava glas al VI-lea". P. 55 : "Noembrie, în 20 zile : Înainte Prăznuirea Intrării în biserică, și Cuviosul Grigorie Decapolitul al căr(ui) moaște se află în țara aceasta la Mănăstirea Bistrița". P. 537 : "Acest Stihirar(ion) al Pe(n)ticostar(ului) este... (sic !) la anul 1845, ghenar 1". P. 204 : "Ianuarie în 20 de zile : Preacuviosul părintele nostru Evtimie cel Mare. Seara, Slava glas (al) III(lea)". P. 456 has an inscription : "Barbu. 1845, ghen(ar) 12".

3. — 19th century
MS. 206
Paper, 173 × 213 mm.
91 paginated folios
Coffee-coloured binding worm-eaten.
No inscriptions.

4. — 19th century
Anthology, MS. 252
Paper, 150 × 212 mm
412 numbered pages
Dark leather binding, quite damaged
Begins with Greek Cherouvika in all eight Modes composed by Petros the Lampadarios (of Peloponnisos) :

Page	1	Glas	I
,,	3	,,	II
,,	5	,,	III
,,	8	,,	IV
,,	10	,,	V
,,	12	,,	VI
,,	15	,,	VII
,,	17	,,	VIII

* The Romanian texts were transliterated from Cyrillic into the Latin alphabet by G. Ciobanu (Editor's note).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

5. — 19th century (1887, 1889)
Anthology, MS. 256(V/3)
Paper, 120 × 183 mm
91 paginated folios.
Binding?
F. 1r: "La sfî(n)ta și d(u)mnezeiasca Liturghie. Glas II". F. 31v: "1887, februarie 18. Antonie Shimonahu". F. 62r: "Doxologie, a lui Kyr Petru Vizantie, tradusă în românește de părintele Nectarie Glas. V, pa".

6. — 19th (or beginning of 20th century).
MS. 301 (V/3)
Paper, 108 × 157 mm
285 paginated folios
Beginning and original binding lost
New provisional cover

7. — A.D. 1885
Anthology, MS. 315 (V/4)
Paper, 134 × 164 mm
38 paginated folios
Green cloth binding
F. 13r: "Heruvic a lui Constantin, Glas I". F. 27r: "1885, martie 20. Iacob Monahul, pacatosul".

8. — 19th century (1869, 1887)
MS. 375
Paper, 158 × 226 mm
31 folios
Leather binding well preserved with central ornament printed in gold. F. 31r on the lower part of the margin: "1887, maiu 4. Serghie Shimonahul". One part of the manuscript contains music from a printed edition.
A Typikon is found on p. 20.

9. — 19th century (1897)
MS. 376
Paper, 155 × 213 mm
88 pages
Green cloth binding with a cross in the center.
F. 86v has the year 1897.

10. — 19th century.
MS. 393
Paper, 149 × 188 mm
24 paginated folios
Dark cloth binding with printed gold cross in center
F. 1r: "La Vecernie, Glas VI, pa [illegible], singur glasul". F. 14v: "A doua sedelnă, aceeași podobie".

11. — A.D. 1893
MS. 396
Paper, Size?
103 folios
Beautiful leather binding with a cross
F. 99v: „Serghie Sh(imonahul) p(r)otopsalt". On f. 100r: "Heruvic grecesc, ihos IV". Follows: "Aksion, Ihos II. Tonisirea Părintelui Nictarie Protopsaltul Sf(întului) Munte ... (sic)". (ff. 102v—103v).
Inscription, f. 103v: "τέλος 1893".

12. — 19th century (1880, 1883, 1887, 1893).
MS. 407
Paper, 145 × 201 mm
42 paginated folios
Red and dark plastic binding.
Inscriptions: F. 1r: "A. 1893". F. 17v: "1187, iulie 2. Carea"(?) F. 23v: "1883, iunie 25. Schitul Lacul. Părintelui Ionichentie Cîntărețul". F. 24r: "23 octomb. 1880. De A: J. C: A A:C". Begins with melodies composed by the Protopsaltis Nektarios.

13. — 19th century (1868, 1878)
MS. 408
Paper, 162 × 206 mm
68 paginated folios
Violet plastic binding
Melodies in Romanian and Greek.
F.8v: „Αὐτὰ τὰ δύο δοξαστικὰ εἶνε τοῦ Παπὰ Θεοδόσιου ἀπό τὸν ταλίον (NB) τοῦ ἁγίου Ἰωανοῦ τοῦ προβ(λ)ακα". F. 20r: "Aceste cîntări sînt scrise de cel mai mic între Ierodiaconi Nicandru Ierodiaconu Prodromitu, la anul 1878, luna octombrie". F. 39r: "1868, oct. 23".

14. — A.D. 1897
MS. 409
Paper, Size?
311 pages
Red leather binding
P. (1)r: "Egolpión (?) sau flori alese de cîntări bisericești ... (sic!) s-au scris la anul 1897, martie 30. Sfîntul Munte Athos, Schitul Lacul. Înălțarea Domnului. Slavoslovie compusă în grecește de Meletie Sisaniu și tradusă în românește de... (Sfînția) sa P(ărin)tele Gherontie Românul. Glasul II".

15. — 19th century
MS. 410

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Paper, 174 × 230 mm
Folios?
Green and red leather binding with a cross in the center. F.19^{v}: "Heruvice mari adunate de la mai mulţi coecali(?), Glasul I".

16. — 19th century (1868)
MS. 411
Paper Size?
79 pages
Cardboard binding, very damaged
P.70: "Nectarie Protopsalt, Aghionitis, 1868, august 13". On F.68^{v} begins a Troparion for Easter written in Greek and Slavic alphabet.

17. — 19th century
MS. 412
Paper, 134 × 190 mm
82 pages
Red cloth binding
Slavic signatures for Modes.

18. — A.D. 1906
MS. 413
Paper, 132 × 179 mm
15 folios
Dark cardboard binding
F.15^{v}: "1906, martie 28. Inochentie Shimonahul".

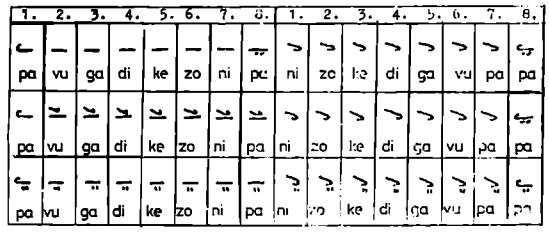
19. — A.D. 1912
MS. 414
Paper, 182 × 203 mm
199 folios
Binding?
F.199^{v}: "Martie, 26. Luni în Săptămîna luminată, scrisă de mine, păcătosul Ierodiacon Teodosie Duca". Begins with Anixandaria by Chourmouzios.

20. — 19th or 20th century (1929)
Doxastarion, MS. 415
Paper, 183 × 202 mm
I + 57 folios
Green cloth binding with a cross
F.1^{r} (unpaginated): "Doxastariu ... 1929. Părintele Ioachim Ier(odiaconul) Sh(imonahul). Slavele pe 8 glasuri a(le) lui Kyr Iacov Protopsaltul, traduse de părintele Nictarie. Glas I".

21. — 19th century
Anthology, MS. 416
Paper, 170 × 220 mm
47 folios
Paper binding
F.6^{r}: "Heruvic a lui Constantin, glas I. Heruvic grecesc, al lui Kyr Petru Lambadarie, ihos I. Axion românesc, a lui Ştefănac(he), glas II". Inscription on F.47^{v}: "*1916 August 23, Monte Atos Jacob Deceu Monac Israila*".

22. — 19th century (1914)
Anthology, MS. 417
Paper, 163 × 203 mm
I + 44 folios
Green cloth binding with a cross in the center First folio, not numbered: "Nectarie Huşanu. Protopsaltul Sfînt(ului) Munte Athos. Octombrie 5, 1914". On the same folios there is the theoretical explanation of the signs of late Byzantine notation in Romanian (the so-called "*Psaltiki techni*").

Scara diatonicească



Note suitoare

Ison		drept
oligon		un ton (oun ton)
kendime		" "
kendima		2 tonuri
ipsili		4 tonuri
petasti		1 ton

Note pogorîtoare

epistrof		oun ton
iporoi		doauă dese pogorîtoare
elafron		" tonuri sărite
hamili		patru " sărite

APPENDIX I

Signatures and Chronological Index

133 (A/6)	19th century
196 (V/2)	A.D. 1845
206	19th century
252	19th century

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

256 (V/3)	19th century (1887, 1889)
301 (V/3)	19th or 20th century
315 (V/4)	A.D. 1885
375	19th century (1869, 1887)
376	19th century (1897)
393	19th century
396	A.D. 1893
407	19th century (1880, 1883, 1887, 1893)
408	19th century (1868, 1878)
409	A.D. 1897
410	19th century
411	19th century (1868)
412	19th century
413	A.D. 1906
414	A.D. 1912
415	19th or 20th century (1929)
416	19th century?
417	19th century? (1914)

APPENDIX II

Register of various names and indications

"*Aksion*" 11(396) 102^{v}, "*akzion*" 21 (416) 32^{v}
Antonie, "*schimonach*" 5 (256 V/3) 31^{v}
"*B*isernik" 2 (196 V/2) p. 55
Bistrica, Monastery 2 (196 V/2) p. 55
Gelasie Basarabjenul, Hieromonk 1 (133 A/6) 305^{r}
Gerontie "Romanul" 14 (409) p. 299
"*grechesk*" (Cherubic Hymn) 11 (396) 100^{r}, "*grechek*" 21 (416) 10^{v}
Grigorie Dekapolitul 2 (196/ V/2) p. 55
"*D*oauă dese pogoritoare" 22 (417)
Doxastarion 20 (415)
"Drept" 22 (417)
*E*vtimie 2 (196 V/2) p. 204.
*I*oakim "ier. sch." 20 (145)
Ionikentie "cintăreţul" 12 (407) 23^{v}, "*schimonachul*" 18 (413) 15^{v}
Jacob, Monk 7 (315 V/4) 27^{r}, "*Deceu Monach Israila*" (of Mt. Athos) 21 (416) 47^{v}
Jakov "*protopsaltul*" 20 (145) 1^{r}
*K*onstantin 7 (315 V/4) 13^{r}, 21 (416) 6^{r}
*M*eletie Sisaniou 14 (40 9) p. 299
*N*ektarie 5 (256 V/3) 62^{r}, "*protopsaltul*" 11 (396) 102^{v}, "*protopsalt agioritis*" 16 (411) p. 70, 20 (145) 1^{r}, Hu-şanu "*protopsalt* SFNT" of Mt. Athos 22 (417)
Nikandr(?os), Hierodeacon Prodromitis 13 (408) 20^{r}
"Note pogorâtoare" 22 (417)
"Note suitoare" 22 (417)
"*P*atru tonuri sărite" 22 (417)
Petros the Lampadarios (of Peloponnisos) 4 (252), 21 (416) 10^{r}
Petros Vizantios 5 (256 V/3) 62^{r}
Prov(l)aka 13 (408) 8^{v}
"Psaltiki techni" 22 (417)
"*R*omăneşte" 5 (256 V/3) 62^{r}, "Româneşte" 14 (409) p. 299
"Romunesk" 21 (416) 32^{v}
*S*ergie "*schimonachul*" 8 (375) 31^{r}, "*protopsalt*" 11 (396) 99^{v}
"Ştefănak(?e) 21 (416) 32^{v}
*T*heodosie Douka, Hierodeacon 19 (414), 199^{v}
Theodosios, priest 13 (408) 8^{v}
Toma Todoresku 8 (375) 31^{r}
"Ton" 22 (417)
"Tonuri" 22 (417)
"Tonuri sărite" 22 (417)
"*U*n ton" 22 (417)

Notes

[1] See S. EFSTRATIADIS, *Catalogue of Greek Manuscripts in the Library of the Laura on Mt. Athos*, vol. XII, Cambridge, Mass., Harvard Theological Studies, 1925; *Ibid*, Κατάλογυς τῶν κωδίκων τῆς Μεγίστης Λαύρα Paris, 1925; SP. LAMPROS, *Catalogue ofthe Greek Manuscripts on Mount Athos*, (Cambridge University Press, vol. I, 1895; vol. II, 1900). Full description of the Romanian manuscripts of Agios Paulos monastery shall be published by Gr. Stathis in his third volume of Τὰ χειρύγραφαβυξαντινῆς μουσικῆς (Athens). Forthcoming.

[2] C. GHENEA, *Din trecutul culturii muzicale româneşti*, Bucharest, 1965; GH. CIOBANU, *Şcoala muzicală de la Putna*, "Muzica" (Bucharest), XVI, No. 9, 1966, 14–20; G. PANŢIRU, *Şcoala muzicală de la Putna, Studii de muzicologie*, vol. VI, Bucharest, 1970, p. 31–67; A. E. PENNINGTON, *Evstatie's Song Book of 1511: Some observations*, "Rev. Études Sud-Est Europeennes", IX, No. 3, 1971, p. 565–583; Eadem, *A Polychronion in Honour of John Alexander of Moldavia*, "The Slavonic and East European Review", vol. L, No. 118, 1972, p. 90–99; Eadem, *Ştefan the Serb in Moldavian Manuscripts*, "The Slavonic and East European Review", No. 122, 1973, p. 107–112; Eadem, *The Composition of Evstatie's Song Book, Oxford Slavonic Papers*, VI, 1973, p. 92–112 + 8 Plates; Eadem, *Music in Sixteenth-century Moldavia: New Evidence*, "*Oxford Slavonic Papers*", XI, 1978, p. 64–83; Eadem, *Seven Akolouthiai from Putna*, "Studies in Eastern Chant", vol. IV Crestwood, N. Y., St. Vladimir's Seminary Press, 1979, p. 114–133.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

QUELQUES REMARQUES SUR L'ŒUVRE PIANISTIQUE DE GEORGES ENESCO*

Elena Zottoviceanu

Le romantisme a introduit dans l'esthétique du piano l'équation « piano orchestral ». Idolâtrisée, transformée en critère absolu de valeur et en idéal, dénaturée par son application forcée à toute innovation étendant les limites de l'instrument, l'idée a fini par perdre, à l'usage, sa véritable signification. Car entre le piano — appareil sonore — et l'orchestre on ne saurait établir qu'une relation d'équivalence et non pas une de similitude, cette relation n'ayant du sens que par la mise en valeur des possibilités, même virtuelles, du piano et non par une transgression de sa nature. C'est contre la tendance aux ajouts que protestait Schumann lorsqu'il disait que « le piano doit utiliser la masse sonore à sa manière et avec ses moyens »[1] et c'est pareillement contre cette tendance que s'élevèrent tour-à-tour Chopin, Fauré, Debussy lorsqu'ils imaginèrent leur musique comme une émanation du clavier, se maintenant ainsi dans la même ligne esthétique.

L'œuvre pour piano d'Enesco est issue de la même famille poétique : elle est consubstantielle à l'instrument. Elle n'est pas la réduction d'une musique conçue pour orchestre (comme c'est, parfois, le cas de Brahms), ni la transposition de son expérience de violoniste (encore que dans sa *Ire Sonate* il y ait quelques moments qui la rappellent), mais l'expression d'une pensée musicale abstraite fondue dans l'idiome spécifique du piano. C'est de cet idiome que nous nous proposons de nous occuper, de cette écriture que Hans Hering définit comme étant « l'ensemble des procédés utilisés pour exprimer un contenu musical au moyen de modalités propres au piano et au jeu pianistique »[2].

Rappelons pour commencer que la série des œuvres pour piano d'Enesco se divise en deux étapes : a) les œuvres de jeunesse (les deux *Suites*, les *Variations pour deux pianos* op. 5 et les petites pièces) b) les œuvres de maturité représentées par les deux *Sonates* (celle de 1924 et celle de 1933/35). Entre ces étapes, une autre, de transition, illustrée par la *IIIe Suite* (1913—1916) et par l'*Hommage à Fauré* (1922).

Les ouvrages de jeunesse ont l'air d'une récapitulation des grandes époques de l'histoire du piano, envisagées à partir d'un point de vue particulier : ainsi, retrouve-t-on (dans le *Prélude* et le *Finale* de la *Suite en style ancien)* des procédés classiques comme, par exemple, l'opposition tutti-concertino et la dynamique en terrasses. Les attaches à la tradition romantique se révèlent dans l'écriture d'allure concertante des *Variations pour deux pianos* qui se réclame sans doute de Brahms. Preuve en sont les colonnes massives des accords, les sauts et les passages compacts en doubles octaves, les arpèges sur tout le clavier, mais aussi le profil anguleux de l'écriture. Et les sonorités raffinés, qui enveloppent les formes classiques réactualisées dans la *Suite* op. 10, dénotent clairement, tout comme l'écriture instrumentale, une esthétique de filiation impressioniste. Le fond romantique est aussi apercevable dans la solidité de l'écriture de la *Toccata* et de la *Bourrée*, dans la massivité des accords accompagnant les thèmes. Mais, de faire fondre la mélodie dans l'accompagnement et, par contre, de traiter en thème les passages figurés, de même que les accords arpégés « doux » et « fondu » de la *Sarrabande*, les mélismes, la distribution asymétrique des mains, les nuances, les indications concernant l'expression — et qui, toutes, tendent vers des sonorités diaphanes, vaporeuses — tout cela provient sans aucun doute de la musique française fin de siècle.

* Communication présentée au Symposium « Enesciana II » du Centre d'Etudes Georges Enesco, Bucarest, 1974.

REV. ROUM. HIST. ART, SÉRIE THÉÂTRE, MUSIQUE, CINÉMA, TOME XIX, P. 67—74, BUCAREST, 1982

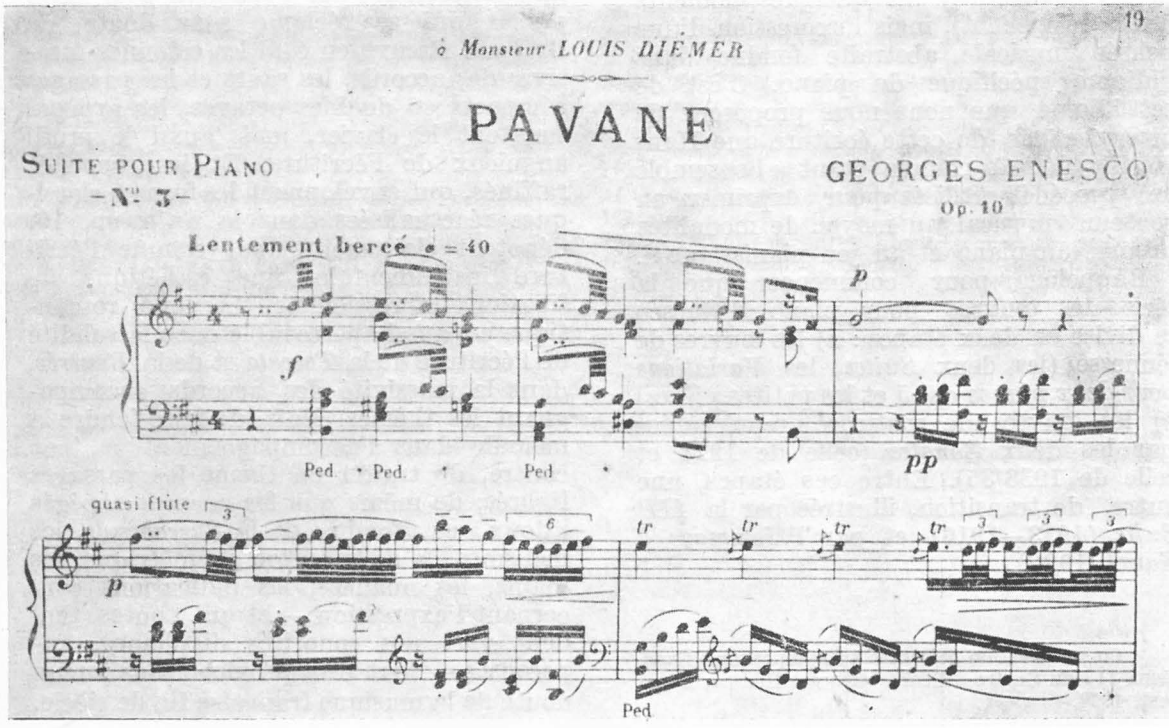
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

La *IIIe Suite* qui tient le milieu entre les deux étapes principales a été, lors de la découverte du manuscrit, considérée comme une œuvre surprenante, mais depuis on la néglige souvent, sans pourtant qu'elle mérite « ni cet excès d'honneur, ni cette indignité ». En tous cas, étant construite sur un plan peu utilisé par Enesco dans d'autres ouvrages — la reprise du même thème sous différents aspects — elle est, quant à nous, d'un grand intérêt. Elle prouve « une tendance à dépasser les limites de l'instrument par une facture toujours plus complexe, par une infinie diversité de nuances et de couleurs et principalement par la tendance à embrasser d'une manière continue plusieurs registres et à s'étendre vers les registres extrêmes » [3]. Ne pouvant nous permettre ici une discussion plus détaillée, nous nous voyons obligés à ne souligner que les reprises toujours variées en ce qui concerne l'écriture instrumentale du thème des *Voix dans la steppe* — dont l'effet est justement l'éloignement dans l'espace —, l'égalité des plans et la souplesse de l'écriture dans la *Mazourk mélancolique*, et, enfin, le caractère mécanique, percutant, aux accents incissifs de la *Burlesque*, annonçant ce que l'on a nommé un « type de scherzo énescien ». Remarquable est aussi la fusion entre l'amplitude de certains accords denses et l'effet de *lontano* du *Choral* et même la rhétorique lisztienne de l'*Appassionato* tellement propre au piano bien que tant soit peu conventionnelle.

De toute la musique d'Enesco pour le piano, les *Sonates* se situent, par rapport aux autres œuvres, à l'apogée ; elles renferment le caractère d'originalité et d'unicité de l'œuvre mûre. Elles contiennent les traits particuliers — la formule définitive de ce qu'on pourrait appeler « le style de Georges Enesco ».

Sa manière de traiter le piano en instrument « chantant » serait une première particularité.

Cette musique, dominée par une mélodie se déployant en discours continu trouve sa meilleure expression instrumentale dans le *cantabile*. Car, dans ces amples déroulements mélodiques et dans ces tissures polyphoniques (n'est-ce pas là en effet une conséquence toute naturelle que d'avoir voulu rendre le piano polyphonique ?) la dimension principale reste la ligne horizontale et l'intention primordiale demeure le chant.

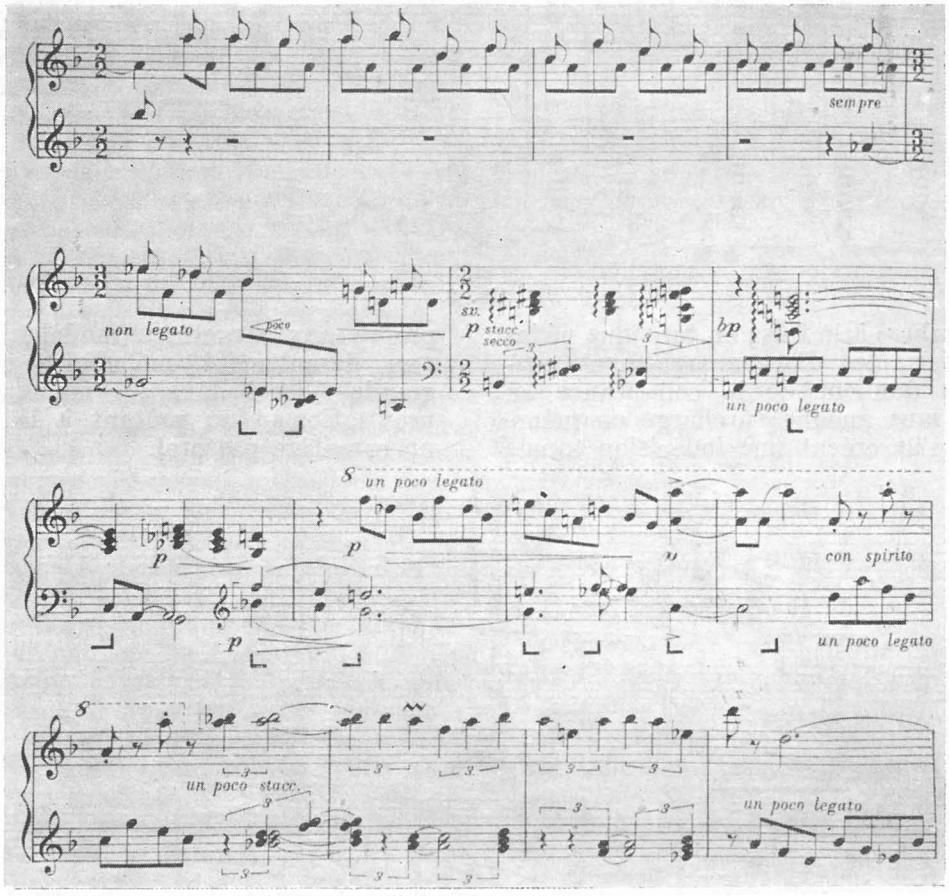


Ex. 1.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Au pôle opposé se placent ses pages à caractère de *toccata* animées par une impulsion rythmique continue, palpitante. Le démarrage hésitant, l'accumulation successive des voix — sans atteindre à une densité polyphonique mais seulement à un enrichissement du parcours horizontal —, les diverses manières de présenter un matériau thématique identique — plutôt en l'esquissant —, le jeu habile des *staccato* et des *legato*, les nuances contrastantes, les accents mordants, les passages *strepitoso* appartiennent au style percutant, goûté pendant la première moitié de notre siècle.

La simplification de l'appareil sonore, l'extrême économie des moyens est frappante. L'idéal néoclassique — transparence et clarté — se concrétise par excellence dans ce *Vivace* de la *IIIe Sonate* qui rappelle tellement l'esprit de Scarlatti, mais aussi, partiellement, dans la *Ire Sonate*. L'écriture cristalline où « tout s'entend »



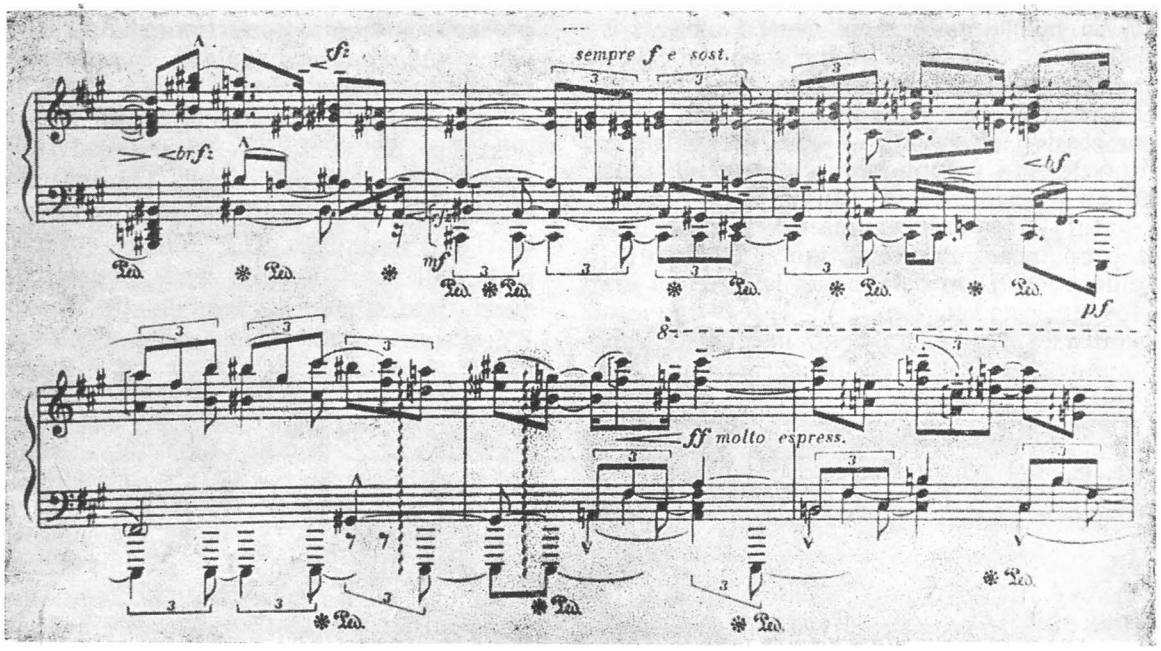
Ex. 2.

est obtenue en sacrifiant toute rhétorique bruyante, tout germe de massivité.

Une répartition extrêmement prudente des « vides et des pleins » à l'intérieur d'une architecture sonore réduisant les passages denses et les encadrant toujours de vastes surfaces aérées, un évident penchant vers les registres moyen et aigu, le registre grave étant seulement utilisé comme support — mais sans jamais recevoir un rôle thématique — voici quelques aspects très spécifiques de l'écriture énescienne. De plus, aux rares moments où le volume sonore s'intensifie, la massivité de la basse est contrecarrée par les mouvements contraires du registre aigu, de même que par des réponses sur les contretemps, enfin par la manière d'arpéger les accords afin d'éviter de rudes heurts harmoniques et toute épaisseur.

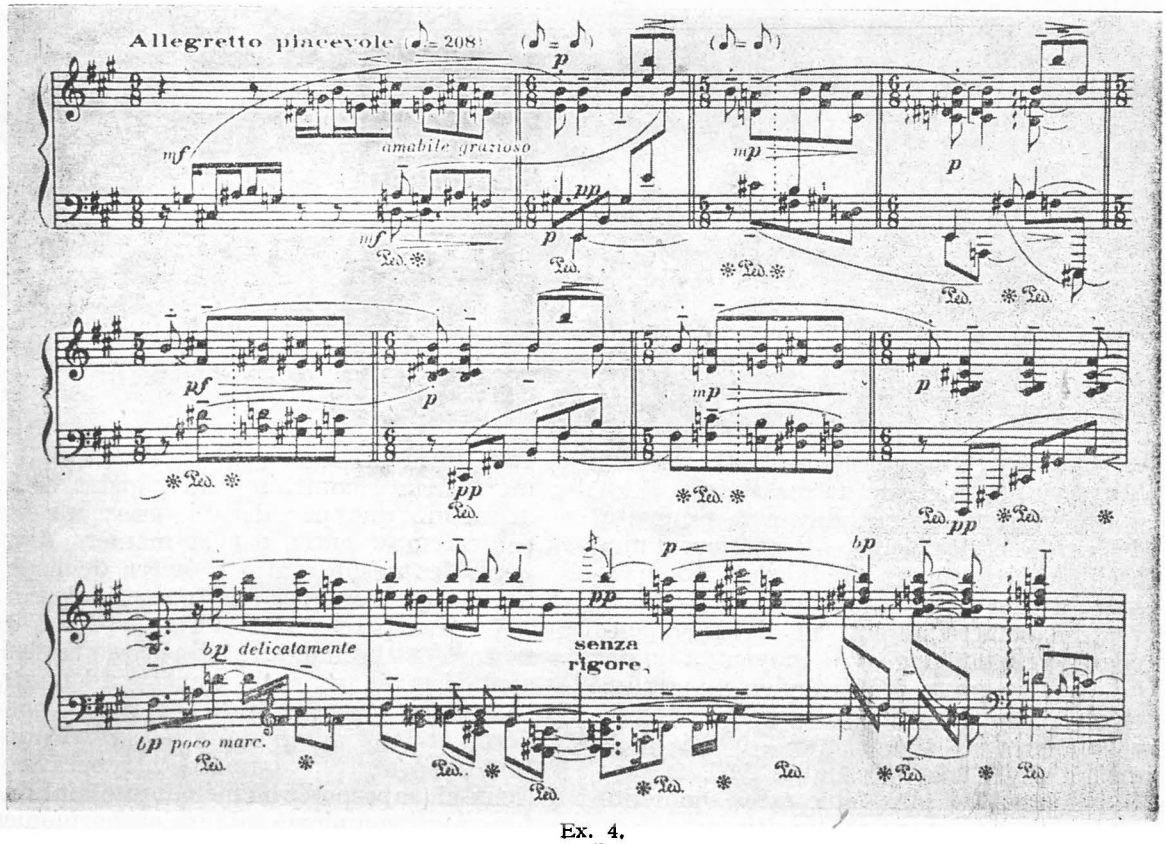
La transparence est elle aussi due à la facture des harmonies : les accords massifs sont réservés aux seuls points culminants, le compositeur préférant l'écriture pondérée et les timbres naïfs des intervalles justes (quartes, quintes et octaves). Ceux-ci (superposés ou mélodiques) ont des fonctions complexes, dans les harmonies

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



Ex. 3.

et les timbres à la fois ; en tant que pédales ou formules d'accompagnement *ostinato*, ils donnent de la consistance au timbre, sans aucune surcharge en même temps qu'ils créent une indécision tonale propre aux structures modales, laissant « au déroulement mélodique une plus grande liberté dans les moments d'improvisation »[4] ou prêtant à la musique un caractère pastoral.



Ex. 4.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

L'idiome pianistique d'Enesco est non seulement *cantabile* et transparent — tel qu'on vient de le voir —, il est aussi doué d'une *plasticité du détail*. Prenons les alternances (à double signification thématique et ornementale) de fondamentale et d'octave, ces alternances que, si joliment, Tudor Ciortea appelle « une musique de sonailles » *(tălăngite)* et qui, mieux que tout autre caractère, définissent « un plein-air musical typiquement énescien et roumain en même temps ». Elles dérivent en fait de ce caractère mélismatique propre aux Sonates; des mélismes de petite surface et tellement fondus dans la substance mélodique qu'il est à peu près impossible de les en détacher. D'où, cette insaisissable intégration organique dans l'ample mélodie de l'*Andantino* de la *Sonate en ré majeur* où les mélismes ont néanmoins, parfois, une appartenance thématique. Aussi, ornements purs, facilement détachables du contexte, ne restent que certaines appoggiatures, broderies et triles.

Enfin, nuances et manières d'attaque contribuent sensiblement à l'originalité du discours énescien. L'expérience d'une lecture modifiée par l'application d'autres nuances que celles requises par le texte (ce qui en d'autres cas — dans la plupart des cas même — ne porte pas à conséquence) amène ici une pareille dénaturation de la musique, que l'idée d'une construction dynamique sous-jacente, poursuivie de manière logique et conséquente, s'impose d'elle-même [5]. D'avoir ainsi tenté d'organiser la dynamique du discours — aspect qu'une analyse attentive met en lumière — préfigurant de la sorte une idée qui prendra forme seulement de nos jours, justifie pleinement l'image d'un Enesco-créateur doué de vision, et situe le compositeur dans les zones les plus avancées de la pensée musicale de son temps; sinon même la devançant.

De ce point de vue, la prédominance des nuances *piano* est elle aussi un attribut de son idiome. On distingue chez Enesco non moins de huit échelons: *mp*, *p*, *bp*, *più p*, *pp*, *più pp*, *ppp*, jusqu'à la disparition dans le néant *(niente)*; séparé par des différences infinitésimales, à partir du *niente* jusqu'au *fff*, ces échelons s'amplifient en vagues successives; ce sont, tantôt des retraits tantôt des revenirs, enveloppés dans une tendance générale à décroître, sauf à quelques rares moments de culmination, d'habitude placés aux points-clé du discours, c'est-à-dire au début ou à la fin du développement, au début de la reprise et parfois dans la *Coda*.

Essayant de déceler le schéma de la construction dynamique intrinsèque au discours musical, nous avons choisi, l'*Andantino* de la *IIIe Sonate;* le résultat est, nous semble-t-il, suffisamment convaincant :

TABLEAU A

Exposition

Ier Thème (1-ère exposition)	mp, mf>mp>p>
(2-de exposition)	pf, mf>
IInd Thème	p<mf>p
Conclusion	p>bp

Développement

Fugato	pp
Ier Thème	mp>bp<p>bp
Conclusion	pp
IInd Thème	<pf>mp<f
Conclusion	f>p<

Reprise

Ier Thème	<mf>mp
IInd Thème	<f, mf>pp<ff
Ier + IInd Thèmes	mf <ff> mp
Conclusion	mf>più p>

II-nd Développement

Ier Thème	pp, pf>p< mf, bp>pp
IInd Thème	pp, bp<p> bp
Coda	bp pp pf>p>pp

et sous une forme plus réduite

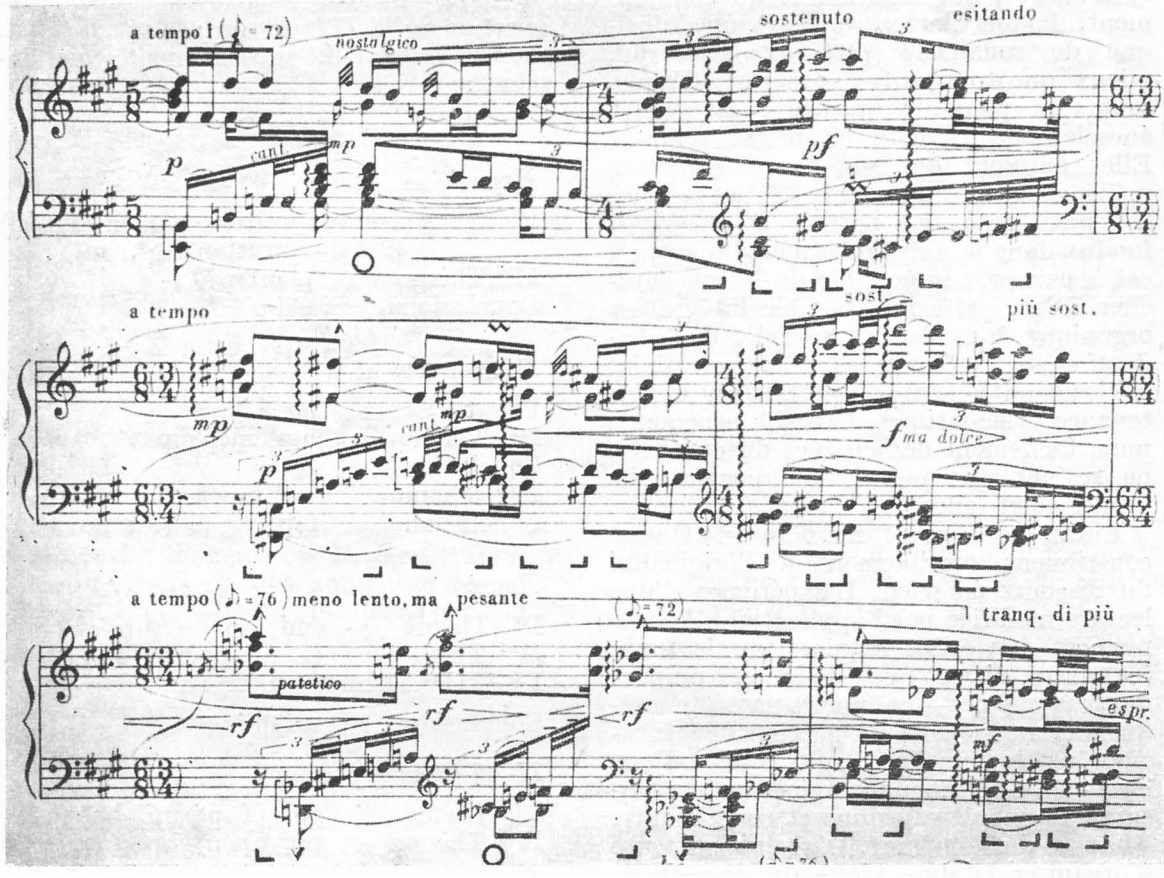
TABLEAU B

Exposition	mf>pp
	pf>pp
Développement	pp<mp>pp<f>p>
Reprise	<f>pp<ff>pp<mf>pp

L'attaque, nous l'avons déjà dit, est caractéristique et, qui plus est, fort différenciée. Elle exige de l'interprète une acuité et une souplesse de grande virtuosité. Du *legato-cantabile* au *staccatissimo* et au *martellato*, toutes les manières y sont présentes. Des accents d'intensité différente et de durée variable combinés à d'autres nombreux signes, sont notés

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

avec une minutie allant jusqu'à des excès de précaution — souvent sur plusieurs plans simultanément —, réalisant ainsi une véritable polyphonie de signes. Tout cela se complète par de multiples indications (termes) d'expression, parmi lesquelles il y en a qui sont d'un usage rare : *ruvido*, *appogiato*, *sciolto*, etc. ; l'ensemble de ces indications donnent à la page de partition un aspect touffu bien que la musique soit d'une facture aérée.



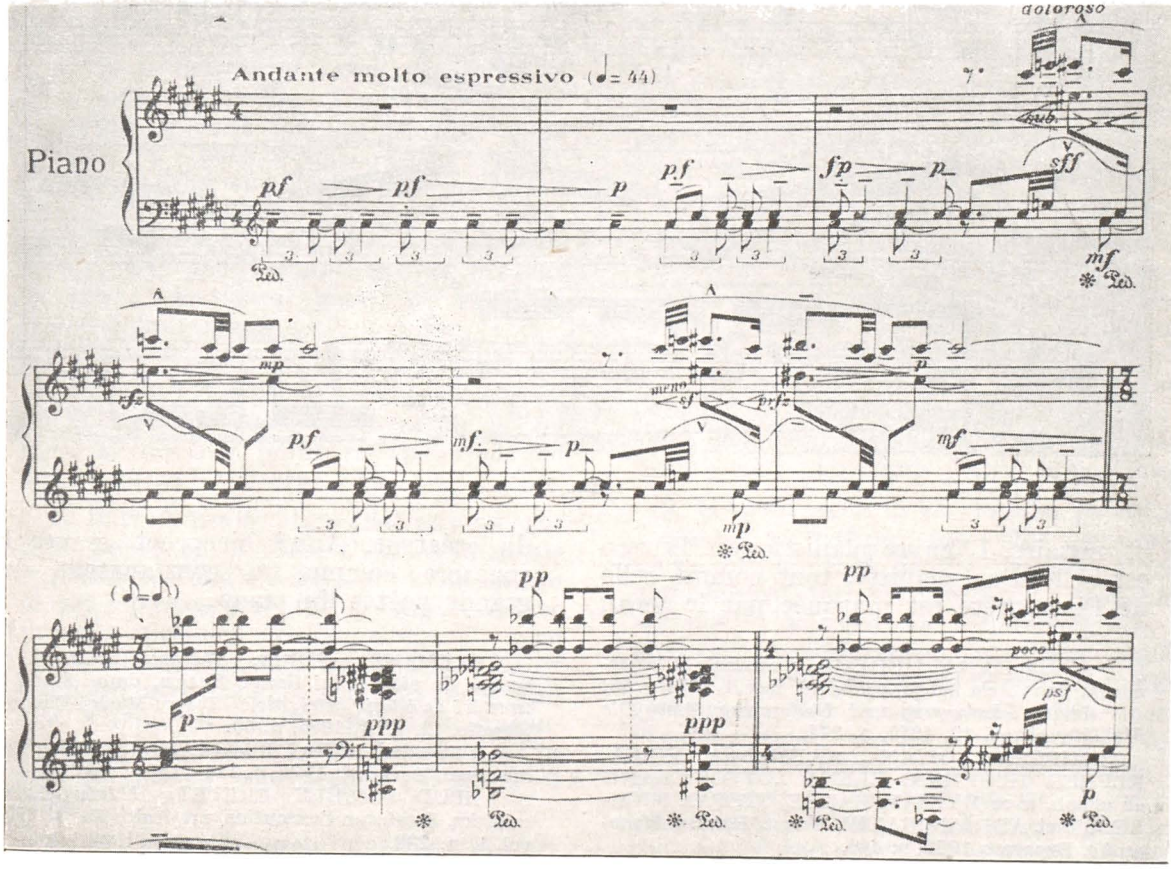
Ex. 5.

La pédale n'échappe pas non plus au soin mis à l'exactitude du détail ; pour obtenir une finesse extrême dans l'utilisation de la pédale, le compositeur fait appel à une notation plus précise que n'est la traditionnelle, ce qui lui permet de réaliser (surtout dans les pièces lentes) des amalgames sonores très intéressants. En ce qui concerne la technique utilisée, surprenante — étant donné le goût d'Enesco pour les sonorités estompées, douces — est l'absence de sourdine ; en échange, la pédale *forte*, manœvrée avec des nuances extrêmes comme pédale de *legato*, dans un jeu très stricte mais en même temps libre de toute symétrie et convention, joue un rôle significatif du point de vue du coloris sonore et de la structure harmonique.

Ce qui est remarquable c'est que tout cet appareil technique, dynamique, pour élaboré qu'il soit, ne manque jamais de se subordonner à l'idée musicale, à l'expression. Pas même les « effets spéciaux » comme les accords en résonance (si bien englobés dans le halo sonore du *Carillon nocturne)* ou les imitations de cymbalum, ne sont teintés de pittoresque banal. Et même un procédé quelque peu discrédité comme le *glissando* est ennobli par une justification parfaite de l'expression dans les deux formes qu'il embrasse : c'est comme un jaillissement, comme un éclair dans le tourbillon qui rend impossible, qui interdit toute articulation précise dans la *Burlesque*, ou bien c'est comme un ineffable glissement vers le silence dans la *Coda* de la *Ière Sonate*.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Nous parlions au début de l'effort des devanciers à enrichir le vocabulaire du piano. Cette tendance apparaît aussi dans les partitions d'Enesco, non pas pour faire de l'instrument un orchestre, mais pour exalter ses vertus fondamentales. A l'encontre de tout autre instrument qui prend la voix humaine pour modèle, le piano — remarquait Alfredo Casella — se sert « de l'incapacité qui lui est propre de soutenir le son afin de créer un *cantabile* différent de tout autre et entièrement imaginé, parce que (...) il est libre de toute imitation de la voix humaine et par conséquent essentiellement iréel » [6]. C'est précisément sur l'intuition de cette irréalité stimulatrice de l'imagination, sur l'ampleur d'une réverbération intérieure qu'il allume, qu'est fondée la force incantatoire de certaines pages d'Enesco pour le piano, comme ce magnifique *Finale* de la *Sonate en fa dièse mineur*. Ces pages s'étayent sans doute sur les lois intrinsèques du piano, mais en même temps sur une dimension pour ainsi dire métainstrumentale de certaines formules que l'on retrouve tout au long de son œuvre, transposées en différentes variantes de timbre mais exprimant immanquablement la même sphère de sensibilité. D'avoir polarisé ces factures contradictoires est peut-être la source de l'étonnante force de suggestion spatiale qui se dégage de l'impulsion d'un seul son (la dièse) dans l'évocation

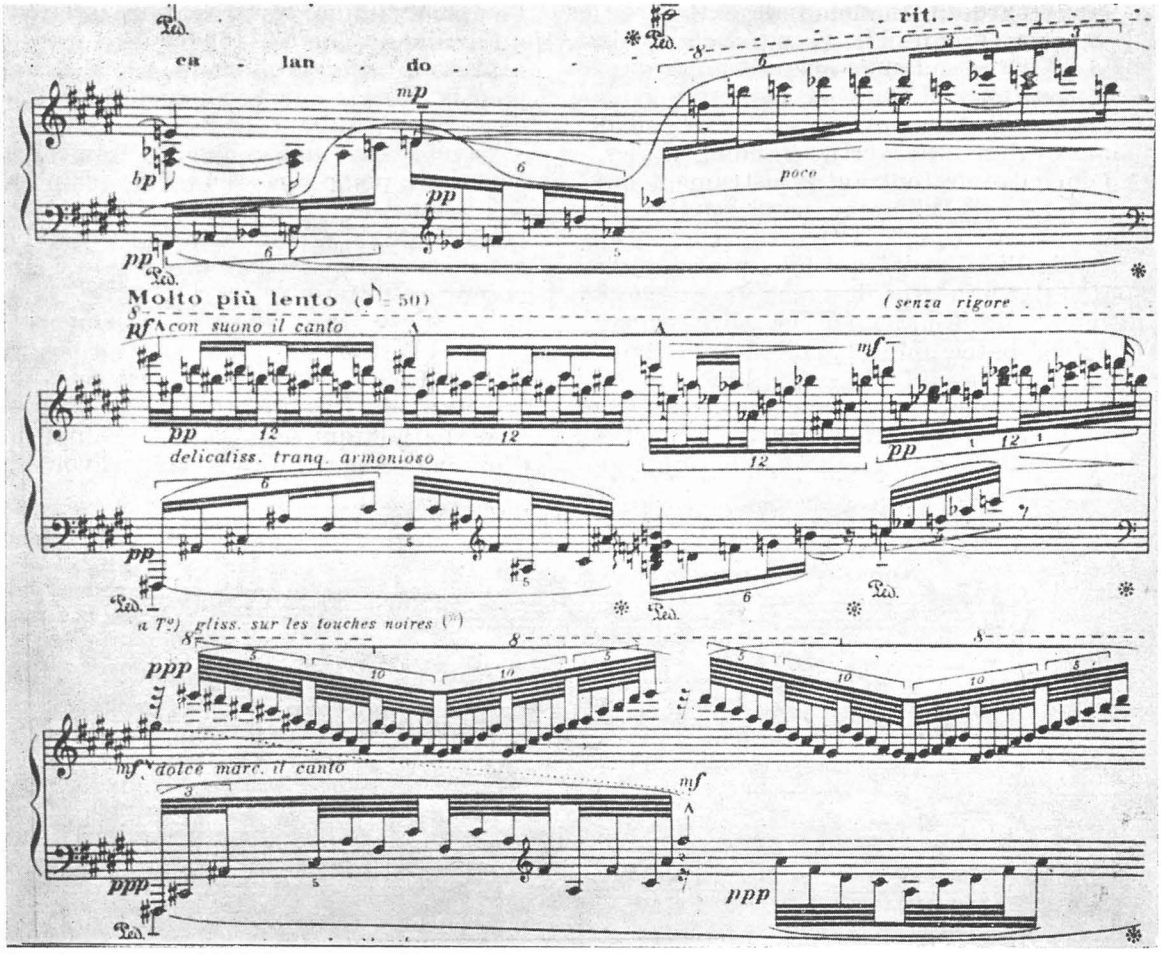


Ex. 6.

de la « campagne roumaine dans la nuit ». ou dans l'atmosphère d'envoûtement, de suspension du temps dans l'épisode *molto più lento* du même *Andante*.

Cet art d'essence purement pianistique, qui prouve une adhérence intime au clavier, est né d'une longue coexistence avec le piano, de la symbiose interprète-créateur ; et seule l'étude approfondie de l'art du pianiste Enesco parallèlement à celle du compositeur Enesco peut entièrement mettre en valeur les multiples implications, les concordances d'une vision esthétique qui ne saurait être qu'intégrale

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



Ex. 7.

et unitaire. L'œuvre pianistique d'Enesco est celle d'un pianiste, tout comme celle de l'interprète est marquée par le sceau du créateur. Aussi bien, cet œuvre le consacre comme un continuateur des grands poètes du piano.

Notes

[1] APUD HANS HERING, *Orchestrale Klaviermusik*, dans *Acta musicologica*, 46, fasc. 1, 1974, p. 85.

[2] Idem, *Übertragung und Umformung*, dans *Die Musikforschung*, 12, 1959, p. 274.

[3] MIRCEA VOICANA, CLEMANSA FIRCA, ALFRED HOFFMAN, ELENA ZOTTOVICEANU en collab. avec MYRIAM MARBE, ŞTEFAN NICULESCU et ADRIAN RAŢIU, *George Enescu. Monografie*, Bucarest, 1971, p. 446.

[4] CLEMANSA FIRCA, *Trăsături stilistice în muzica de pian a lui George Enescu*, dans *Studii şi cercetări de istoria artei*, série Teatru-Muzică-Cinematografie, 12, n° 1, 1965, p. 50.

[5] Voir aussi MIHAI RĂDULESCU, *Violonistica enesciană*, Bucarest, 1971, p. 134–135.

[6] APUD [GISÈLE BRELET, *L'Interprétation créatrice*, Essai sur l'exécution musicale. Paris, 1951, vol. 1, p. 238.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

PRELIMINARIES TO A THEORY OF ARCHETYPES IN MUSIC

Corneliu-Dan Georgescu

1. The study of different "musical languages" — especially of those considered traditional (folkloric) — evidenced more and more clearly the existence of some common elements (apparently unimportant details or organological, musical and functional particularities etc.).

2. Beyond the first naïve hypotheses concerning "influences" and "loans" though the existence of these unifying processes sometimes activating on large areas cannot be neglected), the latest explanations are focussed on a possible "polygenesis", motivated by panhuman "common factors" [1]. (Generally speaking, the interest in folklore — frequently so superficially considered — can be understood as a more or less intentional tendency of looking for these "common factors").

3. As a matter of fact, researches in ethnology and history of culture etc. refer to some common (or having a common scheme or background) data, topics, images, myths, rites etc., often forgotten or resumed without any apparent reason in unrelated ethnic groups. At a narrow level, the phenomenon proves similar to the „behavioural patterns" of some isolated individuals.

4. C. G. Jung's theory on *the archetypes of collective unconscious* [2], though centered on the human psychic, seems to be an optimal starting point in the study of basic musical patterns.

5. It is no use to state that any mechanical approach of these theories in music is possible. Jung's reference to the nature of art [3] (concerning the creator, creative process, product, audience etc. — even if the above elements are not defined or analysed accordingly) and the place and rôle attributed to the collective unconscious in this context etc. stimulate us to try to clarify the archetypal basis of music.

6. Without precisely defining the archetype, Jung frequently refers to it, discussing and using this term in his most relevant works [4].

7. Musical archetypes (MA_s) must be delimited from the existent psychophysical data. Actually, these data, circumscribing "the area of musical perception" (frequency, intensity, time thresholds of the "musical configuration" etc.), are not supposed to affect MA_s themselves, but their concrete, overt forms and "images" in different "musical languages".

8. The "first" MA considered is the very *sinusoidal sound* (selected from the possible series of natural sounds), while the "last" one represents *the function* [5], *the rôle of music* in any individual or collective life. Between the two extremities, an infinity of MA_s could practically be detected — either pure or complex "musical behavioural patterns" — whose hierarchy and taxonomy prove impossible.

9. MA_s do exist in the human psychic, therefore in nature, too. The primary sense of A could be the "*resonance*"(in metamusical terms) between a "psychic scheme" — selected as convenient (economical) by comparison to others — and the corresponding natural phenomena suggesting it. We could speak of a man "*re-integration*" *in the cosmos cycle* by means of some unconscious "mechanisms". The essence of this "resonance" is *energetic* (accumulation, amplification), as in the case of the rite [6]. Some of its aspects are theoretically supported by Lupasco's three types of matter [7] or by the brain waves [8] (α, β etc.).

10. This proposition — even too brief and controversial — also refers to the distinction between creator, creative work, product and audience. There is an unique MA which achieves "the resonance" many-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

sidedly (MA is described as a potential, emission, individualizing process, musical-pattern expression, transfer, reception etc.).[9] It is noteworthy that referring to the "oeuvre" in terms of alchemy [10] (as a "demiurgic creation" having archetypal valences), Jung describes the states of the matter while subject to any change, the rôle of meditation, imagination (as a creator-cosmos fusion), concentration etc., indirectly defining a genuine "altered state of consciousness" in A. M. Ludwig's [11] acception.

11. It is improper to state that MA "evolves".[12] What is changeable is its "image" within a concrete creation, musical culture etc.[13]

12. There is a MA at the level of each analytical musical factor, whether traditional or not (if paradigmatic or syntagmatic points of view are considered, besides melodies, rhythm, architecture, timbre, dynamics etc. — i.e. all these elements are contributing to its definition).

13. The relation between MA and other approaching notions, such as model, scheme, pattern, invariant, substratum, abstraction, Gestalt, symbol etc., is beyond the scope of the present study, because the specific of some emergent problems. Therefore, we only state that a MA — as any A — being with difficulty directly represented — can be suggested by a symbol.

14. The action of MA is closely related to the level of the unconscious. MA communicates itself — in a purely instidctive way — "before" music semiotical necoding occurs. The esthetic criterion is *superordinated*, too. (A MA maintains its communicative valence even when a "musical language" is either "incomprehensible" or esthetically "refused").

15. The sense of MA cognition is the sense of cognition in its general acceptation.

16. A first MA-list could, by using heterogeneous defining criteria, consist of the following terms:

Elements of arithmetical or geometrical order (numbers having special meaning): 0, 1—13, 17, 21, 22, 24, 40, 72, 100 etc.; derived notions such as binary, ternary, quaternary; arithmetical and geometrical progressions, series, ratios, proportions — for example, Sectia Aureea; point, curve, straight/parallel and perpendicular lines; angle, circle, ellipse, centre, spiral; triangle, square, pentagon, hexagon etc., axis, pole, symmetry, 1, 2, 3 ... n-dimensional space etc.

Locations: North, South, East, West, up, down, right, left, in front of, back etc.

"Materials": earth, fire, air, water, stone, iron, gold, silver etc.

Binary or male-female oppositions (yang-yin): white-black, warm-cold, dry-wet, harsh-soft, day-night, morning evening, light-dark, father-mother, vertical-horizontal, ascending-descending, sun-moon, sunrise-sunset, paradise-hell, God-devil, peace-war, affirmation-negation, birth-death, dynamic-static, near-far, continuous-alternative, full-empty, explosion-implosion, tension-relaxation, figure-background etc.

Natural elements: grass, leaf, flower, fruit, tree, wood, spring, waterfall, river, lake, sea, wave, sky, star, ray, halo, smoke, mist, wind, rain, tempest, flash, rainbow, twilight, mountain, cave, summit, island desert, gulf, egg, seed, cloud, butterfly etc.

Symbolic objects etc.: ring, cross, crown, archway, wen, lock, crossroad, chain, column, scale, window, thread, mirror, bone, head, serpent, tail, wheel, niche, bridge, knot, veil, gate, cup, sieve, crystal, carpet, roof, church, channel, house, knife, mouth, grave, belly, blood, pillar, door, vestment, wall etc.

Abstract notions or actions, "states", attributes etc.: purification, eternity, putrefaction, vertigo, silence, force, confluence, balance, stop, hesitation, expectation, dream, chaos, remembrance, cry, arabesque, circumambulation, mandala, return, surprise, change, transfiguration, break, labyrinth, echo, interdiction, place, play, unity, collage, jump, reflex, overlapping, link, deep, aggression, collapse, travel, cyclic, germination, split, twins, son, friction, burning, dissolving, vanishing, gestation, gravity, digestion, blind, orgy, recipient, sleep, space, ondulation, vegetable, viscid, fly etc.

17. The most pregnant binary opposition concerning A is plus-minus dyade (musically expressed by crescendo, ascendent melodic line, accelerando/diminuendo, descendent melodic line, rallentando; it is noteworthy that these general expressions do not refer to dynamic variation, sounds, mode, melodic formu-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

las). Similarly, any MA could be musically expressed by an infinity of concrete "images" according to norms, rules of the "musical language". (An unitary "structural complex", consisting of relatively stable associations [14], seems to be specific to MA although it can be divided into components corresponding to musical structures).

18. Another possible point of view is that all is arbitrary, conventional, historical, therefore relative [15], excepting the "play" of positive-negative tension in "musical language"; also, it is possible to define some MA_s at the level of any musical structure [16].

19. A series of A_s found by Jung [17] can be directly or indirectly recognized; an exact "approach" of them is tentative when the "artistic oeuvre" is considered as an "individuality" during its genesis [18].

20. Other generally applicable archetypal areas of cognition (art included) are the logical questions which grammar "answers" to — who, what, when, where, how etc. —, sentential connectives (or logical operators) — conjunction, disjunction, negation, implication, equivalence etc. [19].

21. MA_s are objective, fundamental, more "nature" than "culture". They pass through the "cultural crust" (sometimes hypertrophic) of an epoch (as the music of the first decades of the 20th century).

22. In the present study, the frequent reference to C. G. Jung's conception was strongly motivated by the need of finding a synthetical viewpoint on music, "profounder" than the analytical-technical ones commonly used. This outlook is related to the level of the "unconscious psychic roots" of the art of sounds, clearly distinguished from both psysic-acoustic and esthetic levels. If a distinction among these levels would not be artificial, then it would be possible to state that the archetypal perspective "precedes" [20] the last ones (semiotics included, the archetypes constituting its nucleus). In such terms, the meaning of art could be conceived as the esthetic modelling (concretely sensory, according to a conventional, "historical", "cultural" language) of some archetypes of collective unconscious (fundamental, "natural", "eternal" data).

Notes and references

[1] « Dès 1875, Gevaert affirmait catégoriquement : « L'existence de l'échelle pentaphone chez des peuples d'origine différente et de civilisations très inégale a déjà été signalée depuis longtemps. Mais ce qu'on ne semble pas avoir remarqué jusqu'à ce jour, c'est que ce phénomène est universel... Le fait montre qu'un même principe a partout présidé à la formation du système musical. Il s'agit là de manifestations d'une loi générale, conséquence de l'organisation physiologique de l'homme » " (C. Brăiloiu, *Sur une mélodie russe*, in C. Brăiloiu, *Opere*, I, București, 1967, p. 313).

"Puisque la musique est du son humainement organisé, il devrait y avoir un rapport entre les structures de l'organisation humaine et les structures du son produit résultant des échanges humaines" (J. Blacking, *Le sens commun*, Paris, 1980, p. 35).

[2] "L'immage primordiale, que j'ai ailleurs appelée « archetype » est ... toujours collective ... L'immage primordiale est un sédiment mnémique, un *engramme* qui doit son origine à la condensation d'innombrables processus analogues les uns aux autres. Elle est en premier lieu un dépôt, donc la forme fondamentale typique d'une certaine expérience psychique continuellement répétée" (C. G. Jung, *Types psychologiques*, Genève, 1965, p. 434).

[3] "Seule cette partie de l'art qui concerne les processus de création artistique peut être objet d'étude psychologiques, nullement celle qui constitue l'essence même de l'art" (C. G. Jung, *L'âme et la vie*, Paris, 1963, p. 260).

[4] "La notion d'archétype... dérive de l'observation, souvent répétée, que les myths et les contes de la littérature universelle renferment des *thèmes* bien définis qui repaissent partout et toujous... Ce sont ces immages et ces correspondences typiques que j'appelle réprésentation arshétypiques... Elles ont leur origine dans l'archétype qui, en lui-même, échappe à la représentation, forme préexistente et inconsciente qui semble fa'r partie de la structure héritée de la psyché et peut, par conséquent, se manifester spontanément partout et en tout temps. En raison de sa nature instinctuelle, l'archétype est situé en dessous des complèxes affectives et participe à leur autonomie" (C. G. Jung, *La conscience morale dans la perspective psychologique*, paru dans : *Aspects du drame contemporaine*, Paris, 1970).

"L'archétype en lui même est vide ; il est un élément purement formel, rien d'autre qu'une *facultas praeformandi* (une possibilité de préformation), forme de représentation donnée a priori. Les représentations elles mêmes ne sont pas héritées : seules leur formes les sont" (C. G. Jung. *Les racines de la conscience*, Paris, 1971, p. 167).

"Les immages originelles constituent les formes représentatives les plus générales et les plus reculées dont dispose l'humanité... elles constituent comme la précipitation d'expériences humaines, perpetuellement renouvellées... /elles/ ont leur existence fondée dans les particularités mêmes des systèmes vivants, qu'ils sont purement et simplement une expression de la vie, manifestations dont l'existence et la forme échappent à toutes les tentatives d'explications... /elles sont/des/ dominantes de l'inconscient collectif ou archétypes" (C. G. Jung, Psychologie de l'inconscient, Genève, 1963, p. 124, 128, 129, 140).

[5] This function of music is not so homogeneous as apparently is, even in a well-defined space-time frame. The meaning of music can embrace in different "musical languages" a ludicrous. sensorial, mobiliz-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ing, meditative, rationalist-technical, philosophic etc., dominant in individual or collective life.

[6] If the rites can be conceived as concentrating collective energy to a certain purpose, then their meaning can be enlarged. "The rites, being nothing else than the *bringing into operation of the symbols*, have *natural power* on the astral world which includes all the flourish of the physical world as potential... The word *symbol* initially means *résumé, quintessence*; so, committing a symbolic ceremony, we attract the secondary cause toward the orbit of our will" (Comte de Larmandie, *Magie et Religion*, in M. C. GHYKA, *Estetică și teoria artei*, 1981, p. 160).

[7] See S. LUPASCO, *Science et art abstrait*, Paris, 1963.

[8] See D. CONSTANTIN, *Inteligența materiei*, București, 1981.

If the musical therapeutic effect is related, besides the MA-action, to a cultural component, then the reactivity of plants to music can be understood rather as a "resonance" originating in some common physical structures.

[9] "L'artist est l'interprète des secrets de l'âme de son temps, sans le vouloir, comme tout prophète, parfois inconsciemment, à la manière d'un somnambule. Il s'imagine parler du fond de lui même, mais c'est l'esprit du temps qui parle par sa bouche et ce qu'il dit existe puisque cela agit. Le façonnement de l'image primitive est, en quelque sorte, une traduction dans la langue du temps présent, traduction par laquelle chacun devient capable de retrouver l'accès aux sources profondes de la vie, qui lui serait interdites autrement. C'est là qui git l'importance sociale de l'art; il travaille continnuellement à l'éducation de l'esprit du temps en faisant surgir les formes qui lui font le plus défaut" (C. G. Jung, *L'âme et la vie*, op. cit., p. 269).

[10] See C. G. JUNG, *Psychologie et alchemie*, Paris, 1970.

[11] A. M. LUDWIG, *Altered states of consciousness. Trance and possession states*, Montreal, 1968, p. 69, 70, 77–83.

[12] On the other hand, they are developing and differentiating. "Tout archétype est susceptible d'un développement et d'une différenciation infinis. Il peut, par conséquent, être plus ou moins développée" (C. G. Jung, op. cit., p. 14).

[13] For example, one can consider that "the minimal art orientation" tends to use the simplest "images" of an A, in order to obtain a maximal psychologiceffect.

[14] For example, an association between nasal timbre and chromatic untemperate intervals as in the "modal" melodic system from Indian traditional music. (See A. Danièlou, *Traité de musicologie comparée*, Paris, 1959.)

[15] Therefore no musical test can ignore "the cultural information" of the receiver (for example, a small tierce interval intoned by an electronic generator cannot produce the same effect as the identical interval played by flute if the subject is not familiar with electronic music).

[16] These would be not proper MA_s, but their components; each of them could participate in contouring several MA_s. A first taxonomy would include two categories: the "material" and the "temporal". The "material" archetypal components refer to four main physical qualities of sound – pitch, duration, intensity, timbre. Space-orienting formulas are applicable to pitch and intensity (up/down, respectively near/far, assimilable to acute/grave, respectively forte/piano); a binary division or a continuous "scale" is not applicable to timbre. The "temporal" archetypal components refer to evolvement/nonevolvement dichotomy (assimilable to notions such as order, life, male, cardinal, fire/air symbols etc., respectively disorder, entropy, female, immobile, earth/water symbols etc.). Here also are included formal schema (AB, ABA etc.), sonata-like "models" (rondo, lied etc.) too, relationships between two proximal terms, i.e. all the things connected with the "syntagmatic axis" (being highly abstract, these archetypal components can be applied to any temporal structure – for example, to other arts such as danse, theater etc.).

[17] "Citons en particulier ceux de l'ombre, de la bête, de l'anima, de l'animus, de la mère, de l'enfant, du vieux sage, à coté d'un nombre indéterminé d'autres archétypes qui reflètent d'autres situations individuelles précises" (C. G. Jung, *Psychologie de l'inconscient*, op. cit., p. 195).

[18] If we considered the "œuvre" – or ideas, motives, characters – as organisms coming into being, evolving, individualizing, disappearing etc., we could recognize (by an extremely generalising process, frequently used by Jung): in *"Selbst"* A – the main coercitive factor of oeuvre cohesiveness, in *persona/ombra* A – the principle of order, redundance, prediction, respectively the principle of disorder, entropy, surprise, interdiction, in *animus/anima* A – the principle of male-female energetic complementarity or yang-yin etc. At such a general level, a whole series of archetypes, symbols or archetypal components could be applicable to music. (Here we refer to some suggestions offered by P. Klee's approach, *Das bildnerische Denken*, Basel/Stuttgart, 1956, confirmed by S. Niculescu, *Interferențe posibile*, in *Arta*, tome XXVII, 1980, no. 9–10, p. 56).
However much deviated from music these formulations appear, they reveal new senses interpretable at the structural and semiotical level. ("Jung a montré que le symbole du cercle est une immage archétypale de la totalité de la psyché, le symbole du soi, alors que le carré est le symbole de la matière terrestre, du corps, et de la réalité... Le carré est la figure de base de l'espace, le cercle, et particulierement la spiralle, celle du temps... Tandis que le ternaire relève de la symbolique de la verticale, le quaternaire appartient à celle de l'horizontale. L'un unit les trois mondes. l'autre les sépare, en les considérant chacun à son niveau") (A. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, 1973).

[19] Or the principle of symmetry. "The symmetry, common to music and plastic arts – including architecture and many organic or non-organic forms – .../could be/ bilateral, translational, rotative, cyclic, helicoidal (Fibonacci's famous series too), ornamental etc. In music, symmetry is found at all levels – in spatial structures (modes etc.), in temporal structures (monovocality-plurivocality alternance in heterophony), in forms (ABA structure etc.); (S. Niculescu, *Interferențe posibile*, op. cit., p. 57.)

"All the aspects of symmetry are based on an invariance of a configuration of elements related to a group automorphic changes" (H. Weyl, *Simetria*, București, 1966, p. 5).

"The group theory cardinal to modern mathematics states ... the intelligibility of nature and, according to us, of art too (musical, plastic etc.). The group is a mental exercise, intelligence having a rational intuition of the group" ...Thus, the group seems to be a necessary condition of the experience, "a meeting point between world and thinking" (J. Ullmo, *La pensée scientifique moderne*, Paris, 1969, in S. Niculescu, *op. cit.*, p. 57).

[20] A musical œuvre deliberately avoiding a serie of MA_s would unitentionally use others (for example, MA of chaos). An artificial musical construct can be "rejected" as art either in archetypal or esthetic terms.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

LE CENTENAIRE ENESCO DANS LE MONDE

CHRONIQUE

Sur le plan international il n'y eut peut-être, pas, après la seconde guerre mondiale, de plus ample et substantielle manifestation culturelle roumaine que le centenaire Enesco. Pratiquement, pas un continent ne demeura étranger à quelque concert Enesco, à quelqu'exposition documentaire, à quelque transmission TV, film ou article de presse. Une fois de plus, le rôle des commémorations UNESCO s'avère décisif pour imposer des figures marquantes nationales ayant eu un apport essentiel à la culture du monde.

1. Manifestations roumaines à l'étranger

La contribution des cercles officiels (le Conseil de la Culture et de l'Education socialiste, l'Union des Compositeurs, la Radio-Télévision Roumaine, l'Institut des Relations culturelles avec l'étranger, l'Association « Roumanie », etc.), de même que celle des compositeurs, musicologues et interprètes roumains à l'organisation des manifestations consacrées sur le plan de la recherche et de l'art à la grande personnalité de Georges Enesco, ont été déterminantes pour le succès international. C'est ainsi que furent organisés des symposiums, conférences, tribunes en France, Autriche, Norvège, Italie, Espagne, Bulgarie, URSS, etc., avec la participation des musiciens Vasile Tomescu, Octavian Lazăr Cosma, George Manoliu, Ovidiu Varga, Viorel Cosma, Titus Moisescu, Aurora Jenei, Elena Zottoviceanu, Eugen Pricope et tant d'autres... De plus, des ambassadeurs, conseillers culturels, attachés commerciaux, consuls des ambassades de la Roumanie à l'étranger ont donné des conférences, à partir des matériaux documentaires remis par le Ministère des Affaires Extérieures au Japon, Brésil, Norvège, Finlande, Mexique, Argentine, Australie, France, Autriche, Italie, Union Soviétique, Hongrie, Yougoslavie, Pologne, République Démocratique Allemande, Grande Bretagne, Etats-Unis d'Amérique, etc.

Spécialement efficaces, les livres d'auteurs roumains, publiés en langues de grande circulation, ont diffusé à l'étranger l'importance de la personnalité de l'illustre compositeur en son temps et dans la postérité. On en relève : *Enescu în conștiința prezentului* (Enesco dans la conscience contemporaine) par Cornel Țăranu ; *George Enescu* par Grigore Constantinescu ; *Scrisori Enesco. Vol. II* (Correspondance de Georges Enesco) par Viorel Cosma, IIe tome ; s'y ajoutent des périodiques rédigés en langues étrangères : *Revue Roumaine*, *Tribuna României*, *La Roumanie d'aujourd'hui* (dont certains numéros ont été centrés sur Enesco). D'autre part, à l'étranger, certaines publications réalisèrent des numéros entiers sur les bases de matériaux parus initialement dans des revues roumaines (tel le cas du bulletin rouennais *Le Pionnier* (1981) dédié à Enesco à partir de textes roumains). Ou bien encore, le cas des nombreux journaux et revues de l'étranger qui insérèrent dans leurs pages des articles signés par des musicologues roumains : Zeno Vancea (publié dans une revue du Brésil), Gheorghe Firca (en Belgique), Viorel Cosma (en Autriche et Grande Bretagne), Cristian Petrescu (en République Fédérale d'Allemagne), etc. Il y eut cependant de regrettables cas (tel que celui de *Nuova musicale* d'Italie) qui repoussèrent des matériaux de recherche musicologique sur la création énescienne comme étant « révolus » ou « non-adé-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

quats ». Il nous semble également regrettable que pas une publication de l'étranger n'ait retenu quelques uns des articles sur l'œuvre énescien parus dans la revue roumaine *Musica*, à l'instar des exemples fréquents de périodiques américains, suisses ou allemands qui reproduisent certains articles parus dans la *Muszika* budapestoise ou d'autres publications analogues des pays socialistes.

Envoyés par la voie de l'ARIA ou par celle du Conseil de la Culture et de l'Education socialiste, ou bien résidents à l'étranger, ensembles et solistes roumains apportèrent une contribution substantielle aux manifestations du centenaire Enesco à l'étranger, recueillant de mémorables succès : les concerts du Quatuor *Vocea* de Jassy, de l'*Ars Nova* de Cluj-Napoca, de l'ensemble lyrique dirigé par Mihai Brediceanu avec l'*Œdipe* énescien, etc. ; de même, des concerts et récitals : du violoniste Ion Voicu, du chanteur Dan Iordăchescu, des pianistes Valentin Gheorghiu et Dan Grigore, de Aurora Jenei ou bien les concerts dirigés par Ion Buciu, Horia Andreescu, Mădălin Voicu (Amérique du Sud, Suisse, République Féédrale d'Allemagne, Italie, République Démocratique Allemande, URSS etc.). Echec pourtant au Festival de Lausanne avec l'*Œdipe* d'Enesco dans l'interprétation de l'ensemble de l'Opéra bucarestois, la presse suisse témoignant de toute sa réserve quant à la mise en scène, aux solistes et surtout au ballet.

Le studio cinématographique « Alexandru Sahia » de Bucarest a réalisé un film documentaire *(Dimensiuni enesciene* /Dimensions énesciennes) signé Paul Orza et l'« Anima-Film » a donné un diafilm intitulé *Georges Enesco* (auteur : Viorel Cosma), largement diffusés en Europe, Amérique du Sud, Afrique, Australie, Asie, Amérique du Nord.

Bien que pouvant paraître paradoxal, le plus grand succès enregistré tout au long de l'année 1981 à l'étranger fut celui de l'*Exposition documentaire* itinérante, réalisée sur Georges Enesco par le Conseil de la Culture et de l'Education socialiste. Il n'y eut presque pas de quotidien, de périodique ou autre publication étrangère qui ne mentionnât l'accueil fait à cette exposition, pourtant, à notre avis, beaucoup trop pauvre et dépourvue d'attrait par la présentation d'images simplement en blanc-noir.

2. Manifestations étrangères s'étant déroulées à l'étranger

Sans prétendre épuiser ici la totalité des manifestations de cette catégorie, nous essaierons toutefois d'en signaler les principales afin d'établir de façon aussi judicieuse que possible le degré de pénétration pe la création énescienne dans la conscience universelle et ce, l'année même du centenaire de la naissance du maître.

Il nous semble évident qu'à l'heure actuelle l'interprétation de sa musique seulement ne suffit pas, il faut l'accompagner d'articles, études (publiées dans la presse), symposiums, conférences, tribunes et autres actions analogues. On a vu d'ailleurs de quel succès ont joui les concerts introduits par des conférences explicatives ; tel fut le cas des récitals et concerts présentés par Miron Grindea en Angleterre et Suisse ou ceux de Yehudi Menuhin en Suisse également. A Paris, Marseille, Rome et Naples, des musicologues roumains ont participé à des colloques mixtes auprès de musicologues et autres spécialistes de l'étranger. Aux Etats Unis a été créée la *George Enescu Society* sous la présidence de Yehudi Menuhin, avec Mihai Brediceanu et Sergiu Comissiona comme vice-présidents et comprenant dans le comité directeur de prestigieuses personnalités du monde musical : Aron Copland, Eugen Ormandy, William Schuman, Mstislav Rostropovitch, Lory Wallfisch, Mario di Bonaventura et autres. L'association continue son activité. A retenir encore d'intéressantes présentations de concerts, disques et autres manifestations « Enesco » en Italie, Japon, Hongrie, URSS, France, Suisse, Mexique, U.S.A., Grande Bretagne, Brésil, Argentine, Inde, Egypte, Israël, Tchécoslovaquie, République Fédérale d'Allemagne et République Démocratique Allemande, Espagne, etc. Ne pas oublier les quelques musicologues étrangers présents au Symposium « Georges Enesco » de Bucarest où ils donnèrent d'intéressantes conférences : Siegfried Boris, Alain Paris, Roman Vlad, Marie Claire Lemoine-Mussat.

Si l'année du centenaire n'a pas enregistré la parution de livres sur Enesco, en échange nombre de périodiques lui ont consacré des numéros entiers (*Le Pionnier* rouennais déjà cité et l'*Adam* de Londres), alors que des livres de mémoires comprenaient des notes de

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

grand intérêt sur le musicien : tels le deuxième tome des Souvenirs de Yehudi Menuhin et *L'âme et la corde* d'Ivry Gitlis, les deux exemples évoquant notamment la personnalité du pédagogue. Des études de synthèse et d'esthétique énescienne paraissaient dans la revue *Musica* de Kassel et dans *The Stran* de Londres, une rétrospective du festival international « Georges Enesco » signée par Irving Lowens voyait le jour dans le *The News Opera*.

Plus d'une centaine d'articles, notes et opinions sur la vie et l'œuvre du musicien ont paru dans presque tous les continents, la plupart marquant la date de sa naissance (7/19 août 1881). Remarquables en particulier ceux qui furent publiés en URSS, République Démocratique Allemande, France, Suisse, Italie, Espagne, Mexique, U.S.A., Japon, Inde, Israël, Bulgarie, Tchécoslovaquie, Argentine, Brésil, Chili, Indonésie, Autriche, République Fédérale d'Allemagne, Canada, Hongrie, Finlande, Norvège, Belgique, etc. La plupart comprenaient des photographies, des fac-simili de documents et manuscrits musicaux, des dessins et caricatures. Les tournées en Suisse de l'*Œdipe* énescien avec ses deux versions — roumaine et française — ont été l'occasion d'innombrables articles (plus de 50 titres en deux mois seulement) dont les uns relevaient des renseignements inédits sur Enesco.

D'une importance toute spéciale, assurément, furent les concerts symphoniques et de musique de chambre centrés sur l'œuvre du maître. Une série d'ensembles et de solistes de l'étranger marquèrent des moments inoubliables : ainsi des festivals internationaux de Lucerne, Lausanne, Gstaad et des Journées musicales de Berlin-Ouest. Sans briller par la diversité, le répertoire offert par les interprètes de l'étranger a surtout compris les *1e* et *2e Rapsodies*, la *Suite n° 1 pour orchestre*, l'*Octuor à cordes*, le *Quatuor avec piano op. 30, n° 2*, les sonates *n°. 1 pour piano, n°. 2 pour violoncelle, n°. 3 pour violon et piano*, la *Toccata* de la *Suite en style ancien op. 10*, les lieder sur des vers de Clément Marot, Fernand Gregh, Carmen Sylva. Citons parmi les interprètes les plus notables, les directeurs d'orchestre Horst Stein et Rudolph Baumgartner, les violonistes Yehudi Menuhin et Uto Ughi, le mezzo-soprano Christa Zottl, les pianistes Mieczyslav Horszovschi, Aron Kopelent, Aldo Tramma, Monique Haas, Paul Cokert, les ensembles *Neuer Zürcher Quartett*, *Das rumänisches Quartett*, l'*Octuor de Gstaad*, *Schweizrisches Festspielorchester* de Lucerne, l'orchestre symphonique du théâtre *Colón* de Buenos-Ayres, l'Orchestre *Lamoureux* de Paris, etc. Quelques musiciens roumains établis à l'étranger apportèrent leur précieux apport : Viorica Cortez, Lory Wallfisch, Sergiu Comissiona, Marius Constant, Radu Aldulescu, Şerban Lupu, Mirel Iancovici, Vladimir Mendelsohn, Cristian Petrescu, Eugen Sîrbu, Iulia Varadi, Erich Bergel, Radu Lupu, etc.

Des auditions de disques *Electrecord* — souvent accompagnés de conférences sur la musique énescienne — ont eu lieu au *Musée « Sibelina »* (Finlande), à la *Maison du Disque* (Italie), à l'*Académie de Musique* de Graz, à différentes universités américaines.

Digne d'être aussi signalée, entre autres expositions documentaires présentant des matériaux inédits conservés dans des collections privées de l'étranger, l'importante exposition organisée par Walter Labhart de Suisse (Endingen) avec des lettres autographes, des affiches et programmes, des partitions princeps autographiées par Enesco, etc.

Parmi les disques parus en 1981 rappelons celui de la Maison DECCA (la *Rapsodie Roumaine n° 1)* dans l'interprétation de la *Detroit Symphony Orchestra* sous la baguette de Antal Dorati. Enfin, ne saurions-nous passer sous silence la parution d'un ouvrage de R. Baumgartner intitulé *Métamorphoses*, un arrangement pour orchestre de chambre de l'*Octuor* d'Enesco présenté en première audition au Festival international de Lucerne.

A la suite de ce bref exposé des manifestations de tout genre de l'année centenaire « Enesco » déroulée à l'étranger, les conclusions qui semblent s'imposer sont les suivantes, sans doute dans les grandes lignes :

— une configuration, plus précise que jamais auparavant, du compositeur roumain dans le paysage musical universel contemporain ;

— la reconnaissance du musicien roumain, à l'étranger, comme l'un des grands chefs d'écoles nationales modernes,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

plus d'un spécialiste le plaçant aux côtes de Bartók, Sibélius, Strawinsky, De Falla;

— le relèvement, de la part de toujours plus nombreux spécialistes, du coloris folklorique et « balkanique » de la musique d'Enesco, en même temps, cependant, la persistance d'une certaine confusion quant aux sources d'inspiration populaire de celle-ci, la plus fréquente étant celle entre la musique « laoutar » et la musique « tsigane »;

— le caractère défavorable au compositeur roumain des comparaisons qui se font entre lui et Bartók, Richard Strauss, Honegger, Milhaud et Strawinsky (surtout en ce qui concerne l'*Œdipe* énescien), d'assez nombreux musicologues le considèrent tributaire de ceux-là;

— l'abondance des résultats positifs obtenus à l'occasion du centenaire « Enesco » en ce qui concerne la découverte de toujours nouveaux élèves du maître (tels que Ljerko Spiller d'Argentine ou Uto Ughi d'Italie), l'inspiration de poèmes consacrés au musicien roumain (comme par exemple celui de Nina Notbeaux de France) et, notamment, la mise au jour d'une quantité de documents inédits (lettres, actes, compositions, etc.). Tout ce matériel mérite d'être étudié de près par les musicologues roumains.

On est donc en droit d'affirmer que le centenaire de la naissance d'Enesco, tel qu'il a été célébré à l'étranger, marquait un tournant sur la voie de la consécration du compositeur roumain dans le contexte universel. Cela exige une véritable politique de défense internationale du legs énescien en faisant valoir au maximum et les virtualités de sa création dans l'ordre de l'interprétation et les richesses contenues dans les matériaux inédits que l'on vient de mettre au jour, qu'une recherche activement menée sur les archives « énesciennes » de l'étranger se doit d'exploiter.

Viorel Cosma

LE FESTIVAL DE STRATFORD-UPON-AVON — 1981

Il y a près d'une vingtaine d'années que le siège du « Festival international Shakespeare » établi à Stratford-upon-Avon passe pour un des plus prestigieux des endroits du monde destinés aux rencontres théâtrales consacrées au grand dramaturge anglais — rencontres qui, en 1981, ont dépassé au total le chiffre de trente. La vitalité de ces manifestations réunissant hommes de théâtre, historiens, critiques, comédiens vient non seulement de la compétence des organisateurs américains et britanniques mais aussi de la souplesse de la formule d'organisation facilitant des participations du monde entier et la présence — à chaque nouvelle édition — de noms célèbres venant s'ajouter à d'autres, précédents, ou se placer à côté de certains autres promis à une renommée ultérieure. C'est ainsi qu'en 1981 le siège de la Royal Shakespeare Company accueillait parmi ses nouveaux invités le jeune metteur en scène Ron Daniels et la toute jeune scénographe Maria Björnson, conviés à essayer leur maîtrise dans l'une des pièces les plus difficiles du répertoire permanent, *Le Songe d'une nuit d'été*. C'était, de la part de Ron Daniels, une preuve de témérité que de faire son début international tout juste avec *Le Songe*... après plus de dix ans depuis l'inoubliable spectacle de Brook des années '70, demeuré d'ailleurs comme un immense handicap pour les réalisateurs à venir. Celui qui a, en effet, eu la chance de voir ce spectacle — immense espace blanc où toute la poussière d'une tradition féerique incrustée dans l'écriture du texte se trouvait écartée par une brillante démonstration de carnaval acrobatique —, celui-là a compris que, pour la première fois dans l'histoire des spectacles de cette pièce, on avait tenté à force d'escamotage et d'acrobatie portés au rang de virtuosité, de déclencher le choc visuel, de libérer la fantaisie du joug de la solennité quotidienne; c'était, en quelque sorte, la reprise des paroles de Thésée — l'un des héros de la pièce — qui comprenait et acceptait ce qu'il y avait de conventionnel dans la scène « du théâtre dans le théâtre » se passant entre Pyramus et Tisbé: « le meilleur en ce genre c'est le jeu des ombres et tout ce qu'il y a de mauvais n'est plus mauvais quand la fantaisie s'y mêle ».

Car *Le Songe*... a toujours joué des tours à l'imagination de même que l'imagination a constamment, le long du temps, joué aux jeux les plus extraordinaires avec *Le Songe*. Le théâtre de la

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Restauration, le théâtre victorien et édouardien ont adapté, corrigé, ajouté, en essayant — parfois avec l'aide de la musique — d'imaginer des mondes nouveaux à l'intérieur de la pièce ou en la prenant comme point de départ. Mais jusqu'au XXe siècle, semble-t-il, les expériences satisfaisantes ne furent que peu nombreuses et ce n'est qu'en ce siècle que la poésie shakespearienne reprit définitivement tous ses droits.

A l'instar de ses prédécesseurs contemporains, Ron Daniels s'est fondé sur l'évidence du texte en nous rappelant que « les amoureux et les fous — voir les paroles du même Thésée à tel moment de la pièce — ont les « cerveaux brûlants » et que cette forêt tout près d'Athènes, simple prétexte dramatique, pourrait n'être qu'un familier bois anglais. Et pourquoi pas, en somme, le bois d'Arden du Warwickshire où, comme le veut un usage antique, si un jeune homme le traverse, il risque d'avoir — tout fidèle à sa bien-aimée qu'il soit et malgré son courage — d'étranges visions nourries, dans la nuit brumeuse, par une imagination fiévreuse. Et la pièce devient ainsi, conçue par Ron Daniels, un fascinant et compliqué ballet qu'animent un amour capricieux et une haine non-dissimulée sous l'empire du songe qui déclenche tout en enchaînement de qui-pro-quo orchestrés malicieusement et non sans un certain mépris céleste par Obéron (Micke Gwilym), Titania (Juliet Stevenson) et Puck (Joseph Marcell). Le spectacle serait resté un simple jeu de formes et couleurs, de lumières et d'ombres, délicieusement gratuit, si le metteur en scène n'avait pas situé ses héros dans un espace historique déterminé. L'action se déroule au siècle passé à l'époque victorienne, de sorte que ce gracieux ballet des pas, cette abondance de voiles transparents et de volans de couleur beurre, ces décors en papier-maché aux nuages légers et suggérant un faste aristocratique en décrépitude, tout cela acquiert une motivation sociale précise. Le raffinement, le style, de cette atmosphère s'associe aux gestes de saine vigueur d'une petite bourgeoisie en ascension et des artisans. Si Hermia (Jeane Carr) ressemble au Ier acte avec un de ces personnages de la peinture d'époque — sorte de poupée animée, pleine de grâce —, elle devient en échange au IIe acte une provinciale attrayante et loquace, portant pélerine et parapluie (immanquable parapluie !), une espèce de petit sauvageon qui défend férocement son amour : invectives, petits cris aigus, jupes relevées, coups de poing et de coudes sont administrés dans une mesure égale à la rivale — fleurette chêtive et fatiguée (Harriet Walter — et aux deux amoureux, faisant partie de la stratégie de l'héroïne qui, après un immense gaspillage d'énergie, réussit à dénouer la trame érotique des trois partenaires. C'est un spectacle de virtuosité où metteur en scène et interprètes semblent envisager le monde qu'ils incarnent avec détachement et évidente ironie.

On ne se sent pas pris dans la tissure lâche d'un conte de fée dont les personnages n'ont pas d'identité ; on a en effet l'impression — comme le remarquait quelqu'un avec humour — de se trouver dans une forêt anglaise, avec araignées, serpents, chauves-souris et un adorable âne apprivoisé. Mais, afin de ne pas donner lieu à un désaccord avec l'authenticité qu'il s'était proposée, le metteur en scène fait appel pour réaliser la partie fantastique du texte au « peintre shakespearien » Henry Füssly. C'est ainsi que les lutins du bois d'Arden deviennent de petites présences fantasmagoriques, issues d'une imagination grotesque, visions fragiles, presque des miniatures, incarnées par des marionnettes ; tant et si bien que l'ambiance cauchemaresque de la toile du peintre prévictorien est réduite sur la scène aux proportions d'un rêve un peu terrifiant, un peu amusant, le rêve que tout être humain peut faire lorsque, pour un moment, sa « raison dort ». C'est une hypothèse possible, une nouvelle variante scénique dont on peut reconnaître la fidélité au texte shakespearien non seulement dans l'exacte reproduction de la pièce mais aussi dans l'effort de maintenir son esprit classique tout en la plaçant dans un temps et un espace historiques.

Se situant au pôle opposé par la simplicité des moyens, *Le Songe d'une nuit d'hiver* (mise en scène : Ronald Eyre ; scénographie : Chris Dyre) nous pose par contre en pleine féérie. Ne fût-ce qu'au point de vue visuel grâce à la sobriété du style des costumes et des décors qui élimine le bariolage des tons et des couleurs au profit d'une plus grande pureté des nuances pastel, pleines de raffinement, enveloppant dans un nuage trans-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

parent l'histoire triste, mais heureusement achevée, de l'amour du roi Léonte (Patrick Stewart) pour la princesse Hermione (Gemma Jones). Les interprètes avaient à affronter d'une part les risques de la comparaison avec d'autres compositions prestigieuses, mais surtout, d'autre part, la difficulté de s'assimiler le point de vue du metteur en scène qui se proposait à entraîner les acteurs dans l'illusion d'« un théâtre dans le théâtre ». Dès lors, Hermione se soumettait à l'autorité de son seigneur et maître, en s'identifiant au rôle de victime d'une prétendue erreur avec un sourire et une résignation sereine anticipant le happy-end, alors que Perdita (Leonie Mellinger) jouait le rôle de la fille du pâtre avec tous les charmes physiques et de l'attitude princière, jusqu'à ce que la farce — ourdie avec grâce, une sorte de jeu comique aux mélancoliques réverbérations, autour de Léonte — fait découvrir à celui-ci et sa jalousie et son erreur, comprendre finalement la différence entre l'illusion et la réalité. Assurément, Léonte est le seul des personnages vivant authentiquement le drame de la trahison.

Ce n'était pas l'effet du hasard que, sur la spacieuse et confortable scène des bords de l'Avon, les spectateurs se voyaient proposer — sur le total du répertoire shakespearien — les deux *Songes*... Sous-intitulant l'an passé le festival de Stratford « Shakespeare, homme de théâtre », les initiateurs entendirent inviter les participants[1] à placer l'œuvre du grand dramaturge tant dans le temps et l'espace historiques du théâtre britannique qu'en ceux des autres nations ; cela devait être, dans leur conception, le festival du progrès de l'art, de l'amitié et de la paix entre les peuples, un festival prouvant que non seulement le seul théâtre politique est capable de transmettre la protestation de l'homme devant l'autodestruction qui menace actuellement les rapports entre humains. D'ailleurs, même message aussi dans le récital intitulé « William le conquérant » — une célébration de Shakespeare, du monde où il a vécu et du monde qu'il a créé, du caractère universel et accessible de son œuvre dans tous les temps et sur tout le globe ; soutenu par une distribution évoluant avec sobriété et tenue, les spectateurs purent ainsi apprécier la valeur de ce récital amenant en scène John Gielgud, Barbara Leight-Hunt, Richard Pasco et Robert Spencer, ce dernier interprète et auteur de la musique.

En 1981 également, à Stratford toujours, le spectacle du théâtre « The Other Place » avec *Les jumeaux rivaux* de George Farquhar (mise en scène : John Caird ; scénographie : Ultz) s'est fait remarquer par la vivacité de l'interprétation pleine d'humour et de verve (Jeane Carr, Micke Gwilym, Miriam Karlin, Simon Templeman, Harriet Walter, Roman Wilmot). « Nora » de Ibsen (mise en scène : Arian Mable) offrait à son héroïne (Cheril Campbell, la comédienne bien connue du théâtre et du film britannique) l'occasion d'une preuve fascinante d'intelligence et de mobilité, réussissant à transmettre non seulement sa propre inquiétude mais aussi tout ce tragique ibsénien fait de trouble d'esprit, de maladie spirituelle, de décadence morale dans un monde enkysté et absurde.

Enfin, les « Mystères ». Joués par un ensemble de professionnels de Belgrade, parmi les ruines de la cathédrale de Coventry, ils faisaient évoluer devant les spectateurs, dans une suggestion plastique prégnante, des fantasmes et des visions médiévales et restaient pour tout le monde une singulière démonstration de ce que pouvait être la formule préconisée par Grotowski de « l'acteur en liberté ».

En feuilletant les sondages et les dialogues publiés par les revues de spécialité londoniennes, on apprend que la plupart constatent un affaiblissement de l'expérimentation dans le théâtre anglais. Aussi, est-il heureux et édifiant que les initiateurs du festival aient accepté les « Mystères », en excluant délibérément d'autres manifestations[2] de l'année théâtrale 1981.

Sans pouvoir répondre à la question qu'il s'était posé dans un des débats des séminaires quotidiens, quelqu'un essayait toutefois de trouver une explication immédiate du phénomène d'affaiblissement de l'expérimentation relevé tantôt dans l'âge avancé du festival de Stratford-upon-Avon et dans le tarrissement de l'imagination de certains réalisateurs et il y voyait d'ailleurs un état dominant, bien qu'assurément temporaire, du théâtre en général actuellement. Mais, il nous semble, que la prédilection actuelle pour des idées lisibles dans un temps et un espace so-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

cio-culturels ainsi que le propre ressort des metteurs en scène de « tester » chaque fois leur talent dans les limites d'un esprit classique solide et vigoureux, s'opposent à de pareilles pessimistes prévisions.

Medeea Ionescu

[1] Au programme si riche du festival, le théâtre des pays socialistes tenait une place qui lui avait été reservée tout spécialement. Ainsi, un séminaire lui fut dédié sous ce titre même ; j'y tins une communication sur le thème « Shakespeare en Roumanie ». Les spectacles shakespeariens les plus représentatifs constituèrent les arguments d'une sommaire présentation de l'évolution de l'art scénique et de l'interprétation depuis la seconde moitié du siècle passé jusqu'à nos jours.

[2] Particulièrement appréciées furent les reprises filmées de quelques spectacles plus anciens : *Antoine et Cléopâtre*. *Macbeth* (mise en scène : Trevor Nunn et Roman Polanski), *Richard III* (représenté par la compagnie Rustavelli de la République soviétique géorgienne, dans la mise en scène de Robert Sturua).

Notes

MANIFESTATIONS SCIENTIFIQUES À L'INSTITUT D'HISTOIRE DE L'ART DE BUCAREST

Dans la ligne traditionnelle d'une vie scientifique de haute tenue, avait lieu à l'Institut d'Histoire de l'Art de Bucarest, le Jeudi 4 mars 1982, une journée de travaux dédiée à la musique byzantine et roumaine de souche byzantine.

Se déroulant à la fois sous l'égide de l'Institut des Arts Plastiques « Nicolae Grigorescu » de Bucarest et de l'Académie des Sciences Sociales et Politiques, la journée marquait un moment significatif dans la vie culturelle bucarestoise en présentant pour la première fois dans ce cadre les résultats de la recherche menée en des domaines notables de la musique ancienne.

Par sa communication sur « L'Hymne Akathiste dans les manuscrits musicaux des XIVe—XVe siècles », Adriana Şirli, chargé de recherches à l'Institut d'Histoire de l'Art relevait des données toutes nouvelles, d'une importance particulière, concernant cette production hymnographique byzantine unique en son genre par les dimensions et la richesse de sa teneur poétique, due à Roman le Mélode, fameux hymnographe du VIe siècle. Adriana Şirli montrait ainsi qu'en dépit du fait que la recherche de l'Hymne Akathiste initiée par Egon Wellesz soit considérée comme achevée depuis plus d'une vingtaine d'années, grâce aux transcriptions et commentaires des manuscrits de Grotta Ferrata — tenus comme les seuls à conserver les versions intégrales de l'hymne —, des données inédites, découvertes à la suite de ses propres recherches sur des manuscrits du Mont Athos et de la Bibliothèque Nationale d'Athènes, mettent au jour d'autres versions — intégrales ou partielles — de l'hymne en question. Celles-ci, précisait l'auteur de la communication, sont collectives dans le sens que les mélodies des 24 couplets et de la proode sont composées par plusieurs différents auteurs. Pourtant, Adriana Şirli en reconstitue deux versions unitaires, des versions d'auteur — celle de Jean Glikys et celle de Jean Koukouzèle — et se propose d'identifier, en effectuant un minutieux travail d'archéologie musicale, la variante de Jean Klaodas également, celle que le traité théorique du XVe siècle de Manuel Chrysaphe mentionne.

En appliquant à ces versions la méthode comparée, l'auteur a constaté que des variantes du XIIe et du XIIIe siècles à celles des âges ultérieurs se développe avec évidence une tendance à l'ornementation mélodique, aux lignes mélodiques empreintes de virtuosité, aux passages chromatiques, aux vocalises, à la répétition de certains mots ainsi qu'à une architecture structurale plus ferme des strophes. Ces variantes, composées à partir de coordonnées de style toutes neuves, témoignent pourtant — observe l'auteur — d'un archétype mélodico-rythmique de base, qui leur est commun ; c'est là un aspect qui facilite la recherche esthétique des traits propres aux compositeurs byzantins et postbyzantins, dans le contexte des modifications intervenues dans certains éléments de l'office liturgique ainsi que par rapport à l'évolution du goût se manifestant à travers les chants mélismatiques.

Adriana Şirli communique pour finir son intention de soumettre au même type de recherche les manuscrits musicaux rou-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

mains comprenant l'Hymne Akathiste, afin d'argumenter ainsi la thèse de la continuité du chant ecclésiastique de facture byzantine de la deuxième moitié du XVIe siècle jusqu'au XVIIIe sur le territoire de la Roumanie.

La communication de Hrisanta Petrescu intitulée « La relation texte-formules mélodico-rythmiques dans la musique byzantine et roumaine de tradition byzantine » lançait le modèle d'une recherche destinée à mettre en évidence certains arguments prouvant la thèse de la continuité dans le temps et l'espace, par l'entremise d'un phénomène de concordance qui est propre et déterminant des relations existantes entre le texte génératif et les formules mélodico-rythmiques. En partant de la nature vibratoire de l'univers, du grand son primordial mentionné par toutes les traditions cosmogoniques — la séquence *chaos-cosmos-logos-mélos* reliée par l'unicité du processus de vibration et de l'état de résonance que la vibration même déclenche — Hrisanta Petrescu propose un type nouveau de recherche, centrée sur la relation qui s'établit entre les deux termes (texte-musique) apparemment disjoints, et dont la dualité tend à disparaitre dans une synthèse d'intégration; elle propose donc une investigation de type statistique de textes-pilotes (c'est-à-dire de textes témoignant d'une grande fréquence d'apparition) analysés sur le plan diachronique, synchronique et synchro-diachronique.

En établissant les niveaux auxquels se manifeste la relation texte-formules mélodico-rythmiques, c'est-à-dire le niveau sémantique (le rapport entre le contenu sémantique du texte et les formules mélodiques à partir d'une polarité expansif-dépressif); le niveau syntactique (syntaxe de la proposition et de la phrase, les rapports entre la variation du contexte où se trouvent les structures syntactiques et la position des formules); le niveau morphologique (les rapports entre la fonction morphologique des éléments et des hypostases originaires ou variées des formules mélodiques); le niveau formantique, phonétique (les rapports entre les zones de fréquence formantique spécifiques du roumain et les zones des hauteurs utilisées dans la composition des formules mélodico-rythmiques), l'auteur de la communication traçait quelques unes des lignes directrices de la recherche basée sur ce modèle d'analyse dont le but est de découvrir les mécanismes typiques au moyen desquels le texte engendre la musique et la musique provoque l'adaptation du texte, ce procès constituant précisément l'essence du phénomène de concordance, la concordance étant elle-même un élément de continuité et représentant ipso facto un argument pour la thèse de continuité chronologique et spatiale.

La deuxième partie de la Journée de travaux du Jeudi 4 mars a.c. était consacrée aux discussions et débats autour des deux communications présentées. Ceux-ci, d'une haute tenue et venant de la part de spécialistes — musicologues, compositeurs, historiens de l'art, hommes de lettres — bien connus dans leurs domaines respectifs, ont relevé les mérites des deux exposés et l'importance des lignes directrices qu'ils tracent à la recherche de la musique ancienne.

Hrisanta Pătrescu

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

COMPTES RENDUS

ION SAVA, *Teatralitatea teatrului*, Bucarest, Ed. Eminescu, 1981, 444 p.

Parmi tous les metteurs en scène qui, à la première moitié du XXe siècle, ont animé le mouvement théâtral roumain, on peut affirmer que c'est la personnalité de Ion Sava, avec son œuvre aux aspects multiples, qui, incontestablement et légitimement, a polarisé la recherche. Une monographie et de nombreuses études lui ont été consacrées, les maisons d'éditions se sont empressées à publier un volume de ses textes dramatiques et, maintenant, un recueil substantiel et quasi-complet de ses articles de presse et conférences a vu le jour. En vérité, il ne s'agit pas d'un recueil qui soit consacré exclusivement au publiciste, de même que ne l'avait été la précédente édition V. Petrovici dédiée au « Manuel de théâtre » écrit par Victor Ion Popa ; c'est, en somme, un volume contenant de nombreux autres matériaux particulièrement intéressants. Tout en conservant sa première formule d'édition, Virgil Petrovici nous offre à présent, avec Ion Sava, un ouvrage plus riche comme documentation et plus complexe quant aux références qu'il établit pour le théâtre roumain envisagé dans son évolution artistique. Résultat d'une recherche minutieuse et tenace, la chronologie de l'activité théâtrale de I. Sava n'est pas une simple chronologie mais bien l'image éloquente de tout une époque de spectacle roumain. En effet, Virgil Petrovici n'y établit pas seulement un calendrier des premières successives mais, par le truchement de citations de la presse du temps et de ses notes, il réussit à en faire une véritable histoire des tendances idéologiques et esthétiques manifestées dans l'art roumain du spectacle ou dans la chronique théâtrale à l'époque. De ce point de vue, l'évolution même du metteur en scène — sinueuse et témoignant de disponibilités étonnantes — ainsi que l'accueil que la critique lui réserva d'un bout à l'autre de sa carrière, sont éloquents. Face à cette chronologie, les notes qui renseignent sur Ion Sava, signées par des contemporains — écrivains, acteurs, metteurs en scène, scénographes — évoquent sa personnalité, sa vitalité créatrice comme nulle autre et soulignent son importance indélébile dans le développement ultérieur du théâtre roumain. Ecrits avec intelligence et, souvent, avec une ironie brillante, les articles et les conférences de Ion Sava — judicieusement groupés par thèmes *Teatrul în actualitate, teatrul în acțiune* (Le théâtre dans l'actualité, le théâtre en action) ; *Spectacologia* (La spectacologie) ; *Regia modernă* (La mise en scène moderne) ; *Actorul* (Le comédien) ; *Masca* (Le masque) ; *Scenografia* (La scénographie) ; *Oameni de teatru* (Hommes de théâtre) — nous font constater l'ampleur et la diversité de ses préoccupations professionnelles, son esprit chercheur, véhément et polémique l'ayant toujours caractérisé, la multitude des propositions et des projets à l'aide desquels il voulait non seulement améliorer mais aussi modifier radicalement les possibilités artistiques des scènes où il a été actif ainsi que la situation d'ensemble du théâtre roumain dans l'époque. La postface de Virgil Petrovici contribue, par ses remarques pertinentes et ses délimitations utiles, à faire valoir la personnalité du metteur en scène en ce qu'il a eu de plus propre qualitativement et souligne la fébrilité de ses initiatives aux conséquences remarquables dans tous les domaines de la vie théâtrale, ainsi que l'intérêt avant-coureur des idées qu'il a promues et défendues, se fondant toujours sur sa propre expérience scénique en même temps que sur une culture édifiante.

Il est évident que ce volume mérite d'être tenu pour une nouvelle réussite,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

prestigieuse, tant de l'éditeur que des Editions Eminescu. Mais il convient de ne pas oublier, pour autant, ces autres promoteurs d'autrefois — et tout premièrement A. Davila, Soare Z. Soare, A. I. Maican — qui, metteurs en scène notables, auraient droit le plus tôt possible à des volumes analogues dans la même collection.

Ion Cazaban

ION ZAMFIRESCU, *Teatrul european în secolul Luminilor*, Bucarest, Ed. Eminescu, 1981

Sous ce titre (Le théâtre européen au Siècle des Lumières), le dernier livre du professeur Ion Zamfirescu représente une approche historique et théâtrologique, laborieusement élaborée et rigoureusement construite — modèle de vision, de réflexion et d'intelligence roumaine — dans un domaine qui relève de l'universalité. Des jugements de valeur, que le temps a décantés, surprennent dans leur foyer auteurs et ouvrages dramatiques, idées critiques, poétiques du théâtre attestant la circulation d'options avancées, progressistes et propulsives — en cette Europe du XVIIIe siècle — de vie spirituelle effervescente, sources vivantes d'histoire et d'humanité. Ion Zamfirescu, spécialiste renommé, historien et critique du théâtre roumain et universel, réussit au travers de ses démarches théoriques à systématiser les coordonnées d'évolution du phénomène théâtral, offrant ainsi une image globale ressuscitant une civilisation révolue dans le contexte d'une interprétation généreuse, doublée d'une sensibilité intellectuelle empreinte d'un raffinement qui lui est propre. Conçue encyclopédiquement, cette étude de synthèse du théâtre européen au Siècle des Lumières s'édifie sur un plan ferme qui envisage dans une logique « cartésienne » — quelle que soit la zone géographique-culturelle ou le territoire de la mentalité théâtrologique — la succession des problèmes ou des interrogations qui se posent à l'érudit, en commençant par la configuration « purement » historique de l'époque sous le rapport du climat spirituel et en finissant par la genèse et les détails des chefs-d'œuvre classiques, depuis les auteurs doctrinaires aux commentaires critiques, le tout solidement argumenté et s'appuyant sur une pratique expérimentée de la méthode « universitaire » exigeant l'investigation de multiples aspects. Rapportés soit à Voltaire, Goethe, Alfieri, soit à l'époque et aux doctrinaires (Diderot, Lessing), soit encore au climat littéraire général, les analyses et les raisonnements de Ion Zamfirescu convainquent par la conversion de circonstances et faits historiques en commentaire lucide et affectif dont se dresse la silhouette de l'auteur-savant : Ion Zamfirescu, « ktitôr » moderne de culture philologique nationale et comparée. La composition et la logique intérieure du livre, l'abord impeccable et multiple, consolidé par la fine pensée de l'auteur, dans l'exposition de l'ouvrage, ses jointures bien et définitivement agencées par une « démonstration » apparemment glaciale mais continuellement réchauffée à la flamme de son intelligence équilibrée et de ses émois culturels, chacun de ces aspects et tous ensemble attestent l'intérêt de ce véritable poème didactique, symphonique, réconfortant pour celui qui s'apprête à une réflexion profonde et stimulatrice dans le contexte dynamique de la culture roumaine actuelle.

Ce livre clôt et inaugure de manière exemplaire la tradition et la modernité des « leçons de littérature universelle », en prouvant avec une rhétorique tout académique combien actuelle est dans la cité universitaire roumaine contemporaine la conférence bien équilibrée et harmonieusement taillée.

Le récent ouvrage d'historiographie théâtrale universelle présente, dans un choix rigoureux d'options philologiques, culturologiques et tout à la fois idéologiques, la personnalité du professeur Ion Zamfirescu centrée, le long de sa vie scientifique, sur la travail tenace et fécond, éclairé par une pensée humaniste, dans la sphère de l'histoire, de la théorie et de la critique du phénomène littéraire et dramatique. L'ouverture pluridisciplinaire de la recherche met en valeur la capacité réflexive, complexe et efficace, de l'auteur en matière de philologie, idéologie littéraire-artistique, histoire, critique et sociologie, témoignant d'un esprit moderne et souple, à l'aise sur les territoires de la culture universelle qui réclament une nouvelle et féconde exploration. De ce point de vue, il convient de faire mention ici des considération du professeur I. Zamfirescu naissant des ju-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

gements de valeur complexes : il détermine socialement le phénomène littéraire-dramatique en situant les écrivains et leur oeuvre dans le mouvement d'idées du temps, en décelant les « feux » des Lumières européennes et les aspects de l'époque ; les interprétations de l'auteur font ressortir les éléments de tradition culturelle intégrés dans une attitude novatrice et bénéfique à la contemporanéité. L'analyse du professeur Zamfirescu fait entrer dans le jeu des réflexions d'ordre culturel, éthique et esthétique très actuelles, en tant qu'options stimulatrices dans le possible et nécessaire processus d'évaluation critique de la littérature universelle, redimensionée selon des critères axiologiques engagés. Conçu dans une perspective culturelle qui impose un nouveau « halo » sur la zone d'une sociologie de l'accueil dans l'art, le livre de I. Zamfirescu se constitue en modèle digne d'être suivi et apte à exciter l'intérêt des historiens de l'art. La densité des idées véhiculées, l'attrait du point de vue dont il les interprète, l'intégration et parfois le détachement olympien dont il fait preuve dans une matière frémissante de spiritualité s'ajoutent la beauté du style, la vivacité d'un tempérament intellectuel vibrant et continûment inquiet, fiévreux dans ses interrogations incessantes et sceptique devant des solutions précipitées. Sous la grave rhétorique de la démarche critique, démythifiée et décorsetée des rigueurs « ex Catedra », on sent la fièvre de l'effort visant a formuler des concepts revêtus d'un élégant atticisme. L'intérêt scientifique, le style du livre qui trace le panorama du Siècle des Lumières européen ainsi que sa cordialité polémique sous le rapport de zones géographiques moins explorées procurent une lecture délectable au bout de laquelle on éprouve, telle une obsession, le joyeux et énergique besoin de retrouver le *Magister*.

Ion Toboşaru

ION TOBOŞARU, *Introducere în estetica teatrului contemporan*, Bucarest, A.T.M., 1981, 102 pp.

Le domaine controversé de l'esthétique s'est enrichi avec un nouvel et intéressant ouvrage qui est venu renforcer la branche des esthétiques particulières : *Introducere în estetica teatrului contemporan* (Introduction à l'esthétique du théâtre contemporain) offre une théorie solide mais nuancée du fait théâtral de nos jours.

Poursuivant ses préoccupations constantes concernant les significations et les mutations de l'art contemporain du théâtre, le professeur Ion Toboşaru apporte comme à l'accoutumée de la pénétration, de la finesse dans l'analyse, une vision novatrice. L'architecture de l'édifice conçu par l'esthéticien roumain semble avoir l'harmonie d'un fronton classique, chacun des angles d'étude se trouvant dans une relation d'interdépendance. Les arguments et la rigueur des thèses font valoir la mobilité d'une culture impressionnante et tout à la fois perméable aux renouvellements qui interviennent dans la sphère de la création théâtrale contemporaine.

Le chapitre consacré à l'esthétique de l'art de l'acteur constitue, avec, sans doute, l'intéressante étude signée par Tudor Vianu, *Arta actorului* (L'art du comédien), un abord critique pluridisciplinaire, marqué d'une vision moderne, qui continue la tradition généreuse des théâtrologues roumains dans la sphère de la théorie de l'art du comédien. L'originalité du point de vue, des modalités d'aborder les problèmes, l'heureuse association du caractère de synthèse et d'analyse à l'intérieur de la même démarche théorique, voici des qualités qui ressortent avec évidence du chapitre en question. Quant à la « critique de la critique » renfermée dans la dernière partie de l'ouvrage, elle cerne dans le contexte de la critique dramatique l'important secteur qu'est (ou devrait l'être) la recherche de la création de l'acteur et, en même temps, propose une « typologie » de la critique.

Par sa teneur, structure et expression, par son chaleureux et vibrant plaidoyer, le volume signé par Ion Toboşaru introduit, dans la sphère des débats actuels du domaine de l'esthétique, une problématique vaste et de la sorte contribue de manière originale à l'élucidation de certains aspects essentiels concernant la théorie de la création théâtrale. Dans ce sens, la contribution du professeur I. Toboşaru atteste son érudition et le désigne comme un théâtrologue représentatif du théâtre contemporain.

Ioana Mărgineanu

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ILEANA BERLOGEA, *Istoria teatrului universal.* Antichitatea. Evul Mediu. Renașterea, Bucarest, Ed. Didactică și Pedagogică, 1981, 311 pp.

Le livre du professeur Ileana Berlogea est l'œuvre d'un érudit, d'un pédagogue et d'un chercheur dévoué à l'objet de son étude et fort de ses connaissances dans le domaine du théâtre et de son évolution. Très documentée, l'auteur envisage l'évolution du phénomène théâtral dans une vision d'ensemble, intégrante, sans omettre l'art du spectacle et poursuit à la fois avec rigueur l'évolution de la pensée philosophique et théâtrale.

Historienne du théâtre, avec une conception moderne sur l'objet de sa recherche, Ileana Berlogea se montre intéressée par les éléments déterminants de l'antiquité orientale, du cérémonial et des rituels anciens. Le chapitre consacré au théâtre grec se fait remarquer par une analyse approfondie, une capacité de caractérisation nuancée de certains chefs-d'œuvre, de leurs traits indélébiles et de leur force dans la communication du message transmis à la postérité.

Le chapitre consacré au Moyen Age — époque déjà fouillée par Ileana Berlogea dans un ouvrage antérieur intitulé *Teatrul medieval european* (Le théâtre médiéval européen) — finit par imposer grâce à une argumentation éloquente les authentiques virtualités théâtrales d'une longue période considérée plus d'une fois jusqu'à présent comme pauvre de ce point de vue.

L'ample chapitre dédié au théâtre de la Renaissance dévoile le climat complexe d'une époque brillante mais secouée en profondeur de contradictions dramatiques. Les références à l'antiquité — au début du chapitre — ainsi que la mise en relief des importants renouvellements opérés par la Renaissance, l'analyse des idées entrées en circulation permettent d'aborder la sphère des problèmes spécifiques du théâtre Renaissance à partir d'une plate-forme théorique parfaitement claire.

Les matériaux annexes représentent au fond d'indispensables instruments de travail : I. Petit dictionnaire des auteurs. II. Abrégé historique du théâtre oriental. III. Permanences et présences des œuvres et des motifs classiques. Une bibliographie sélective, abondante et portée à jour complète ce livre qui s'impose par sa méthode rigoureuse, sa clarté et sa cohérence dans la recherche, par le dynamisme et la diversité des idées qu'il expose. Celui qui s'intéresse aux trois grandes époques du théâtre universel — l'Antiquité, le Moyen Age et la Renaissance — ne saurait s'en passer.

Ioana Mărgineanu

FLORIAN POTRA, *Reconstruiri*, Bucarest, Ed. Eminescu, 1981 (Coll. « Masca »)

Sous le titre ci-dessus (Reconstructions), ce dernier livre de Florian Potra rassemble essais et écrits de critique théâtrale, attitudes et idées qui incitent à la réflexion tant par les problèmes de culture théâtrale contemporaine qu'elles soulèvent, que par les considérations complexes, pluridisciplinaires et approfondies sur la recherche et l'étude des arts du spectacle. *Reconstruiri* de Florian Potra reproduisent en somme sa propre physionomie spirituelle — cet esprit en permanence inquiet du climat culturel du théâtre dans l'actualité et toujours tenté, dirait-on, de provoquer à un « duel polémique » de la plus haute tenue intellectuelle l'interlocuteur — individu ou collectivité — qui ne répondrait pas avec la même ferveur aux angoissants problèmes de conscience esthétique moderne.

Florian Potra se montre assidûment intéressé par les facultés créatrices et professionnelles dans la sphère des arts du spectacle, par les énergies créatrices des auteurs qui édifient le spectacle, par la féconde imagination qui convertit les éléments « statiques » de la littérature dramatique en images scéniques dynamiques, enfin par les modalités de transformation de la littérature en substantielle théâtralité. Au travers de réconfortantes considérations critiques, il exprime ses options culturelles — fermes et d'envergure — et témoigne de vigueur idéologique dans ses appréciations sur la dramaturgie européenne construite en spectacle roumain ou bien en spectacles étrangers présentés sur les scènes roumaines.

Dans ses écrits, la critique théâtrale est directement reliée à sa vaste culture humaniste, chose qui ressort — en dépit de sa modestie — de ses solides évalua-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

tions et de ses principes d'axiologie appliquée que l'élégance d'une intelligence un peu « didactique » rend parfois pédants mais qui ne laissent d'être vivifiants dans un domaine estétique exigeant des valeurs authentiques.

Sous le rapport de ce véritable culte d'un système axiologique continuellement vivace par la modernité des renouvellements dans la sphère de la sensibilité contemporaine, on relève les considérations de l'auteur sur le théâtre universel, ses annotations de philologue cultivé se penchant sur la théâtrologie, ses pertinentes remarques sur les tournées des compagnies étrangères, ces dernières constituant des fiches analytiques utiles pour un éventuel panorama historique du spectacle contemporain en Europe.

Très significatives également, dans les essais de critique, les analyses des spectacles « variae », où s'agencent dans un tout attrayant des critères de jugement sûrs, des interprétations empreintes de souplesse, des incertitudes intellectuelles, des interrogations fécondes maintenant la vivacité de la réflexion. Et toutes ces vertus riment avec l'ouverture d'horizon facilitée par l'étude d'autres formes de spectacle également, cinéma, télévision, radio. Florian Potra dévoile leur structure intime et suggère de bénéfiques interférences, des synthèses syncrétiques supérieures. L'exigence qui lui est propre s'exprime par une subtile ironie constructive. Le langage critique, efervescent, chromatisé, inventif le plus souvent, crée des termes de spécialité nouveaux, des éléments auxiliaires, sémantiques, afin de déterminer les idées avec un maximum de cohérence. Ses assertions critiques se fondent sur une intelligence théorique et un vaste bagage de connaissances, toujours en éveil, alors que sa démarche théâtrologique s'étaie d'arguments logiques. On sent, dans le contexte des « écrits » de Florian Potra, une inquiétude créatrice, une permanente recherche, saisissable dans ses fréquents revenirs à l'objet de l'étude afin de l'examiner et ré-examiner, afin de le reformuler avec la sève d'observations nouvelles exprimées de manière adéquate.

L'exercice critique *ad rem* — le spectacle — dépasse dans ce livre la condition de « critique pe théâtre » et, *a fortiori*, celle de « chronique théâtrale ». Florian Potra élabore un nouveau statut de ces modalités de réception supérieures et spécialisées, leur applique une méthodologie normative et énonciative, cultive le débat polémique positivement incitant dans une « démarche » qui atteste les vertus de création artistique de la critique d'art.

« Reconstructions » de Florian Potra paraissent au « midi » de ses énergies d'écrivain et sont le témoignage vivant d'une pensée supérieure, d'une souplesse intellectuelle nuanceé et de grande finesse, qu'une faculté d'observation aigü vient ratifier en créant cet efficace « summum » dans le domaine des arts du spectacle. L'histoire et la théorie du théâtre y sont non seulement magistralement présentées, étudiées, estimées mais aussi fondues avec une maîtrise d'orfèvre.

Ion Toboşaru

GHIZELA SULIŢEANU, *Folclor muzical din judeţul Brăila. Balada sau Cîntecul bătrînesc* (Romanian Folk Music from Brăila County. The Ballad or "The Time-Honoured Song"), Brăila-Bucharest, Centrul de îndrumare a creaţiei populare şi a mişcării artistice de masă a judeţului Brăila, 1980, 752 pp.

The present work is one of the most important and imposing folk music collections over the past few years, comprising 112 tunes and 137 texts. Ours is a period when the folk ballad is threatened with complete disappearance; however, researcher Ghizela Suliţeanu has gathered with the utmost care and competence such materials from a county placed actually at the crossroad of three Romanian provinces: Wallachia, Moldavia and the Dobrudja. The work begins with an ample *Introductory Study*, the authoress trying to show the present situation of the Romanian folk ballad, in general, and of its Brăila branch, in particular. A most important aspect is the authoress's attempt at determining also a *musical* typology proper to the genre, beside taking over the literary typology of the ballad, previously established by such investigators as Al. Amzulescu and A. Fochi; at the same time, she analyses the *historical evolution* of the ballad by confronting today's collected ballad samples, with those within the

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

repertoire of several informants of the predecessors of modern folklorists (e.g., the repertoire of Petrea Crețul Șolcanul, the informant of G. Dem. Teodorescu, or that of Fănică Radu of the village of Silistraru, the informant of ballad collector N. Păsculescu). In accordance with Gh. Suliţeanu's preoccupations, previously expressed in her doctoral thesis *The Psychology of Folk Music*, also the problems raised by "the human factor both in his practising of and listening to ballad music" is considered namely, that not yet elucidated difference extant between the non-professional peasant informants and the professional fiddlers proper, the so-called "lăutari". With the utmost accuracy is treated also another difficult problem, viz. that of the "factors of evolution... that lead to various stages and stratifications within the ballad style". Worth mentioning, among other things, is the authoress's discovery in Brăila county of a seven-syllable folk-type verse, quite different both from the six-syllable and the eight-syllable ones. However, from our own point of view, Gh. Suliţeanu's most important contribution is, obviously, that dealing with "the musical structure of the Brăila ballad and with its component systems: the sound system, the architectural system and the rhythmic system"; among other things, Ghizela Suliţeanu detects here, within the so-called "epic recitative of the ballad", an "initial musical phrase", either never resumed afterwards or resumed quite casually, although in an augmented form; she goes on analysing very minutely the "zicere" (i.e. half-spoken, half-sung) manner of performing the ballads within the *parlato* or "*băsmit*" (narrative) style. Quite remarkable are also the authoress's considerations "on the musical-poetical typology of the ballad as well as on some classification criteria"; the typology is connected with several factors of folk psychology, whereas the classification criteria are shown to comprise no less than 42 archetypes, each of them having a variable number of types, which, in their turn, have subtypes; however, this attempt at classifiyng the ballads is, in our opinion, a little too much dependent on the literary factor, although it is already a well-established fact that even in the folk species mostly subjected to the literary factor, as the ballad is, the display of the music is relatively independent and parallel, but nevertheless *different* from that of the text, according to the specific laws of the folk music! The 42 archetypes lead finally to 64 musical types proper, out of which 39 are really pure "ballad" types, the other 25 being only "contaminations" of various types of songs and even of town sentimental songs or romances, a fact due also to the spreading of the new-style tunes and texts. The last chapter deals with the perspectives still left to the Brăila ballads, but the remarks made can be extended to all the Romanian folk ballads as well! The Alphabetical Index of Informants is very accurately compiled, comprising also the collectors' discussions with them, most interesting in a number of instances, and which complete the published materials. As accurately done are the musical transcription, although not all the melodic "stanzas" could be recorded (written down), and the transliteration of the texts; notably, the variants collected by the predecessors, and all the various data supplied by the informants are also added to the respective ballads. The Correspondence Indices of the music and of the texts in their interrelations, as well as the Glossary and the Bibliography are completing the work. Considering all this, one can asseverate that the Brăila ballad collection edited by Ghizela Suliţeanu is one of the best achievements in the field; its value is increased also by the fact that, unlike most of the previously published collections, which contained text only, it is essentially *a music book;* although there are still several researchers who overlook the essential fact that the ballad, like any other versified literary folk genre, is performed *when set to music and with music!* The present collection is filling up a deep gap in this respect; as for its methodological qualities, it is a great success both among folkloric publications in general, and the folk music ones, in particular.

Constantin Stihi-Boos

ROMEO GHIRCOIAȘIU, *Studii enesciene* (Studies in Enescu), București, Ed. muzicală, 1981, 132 pp.

This book by the well-known musicologist and Conservatoire Professor of Cluj-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Napoca comprises 9 studies devoted to the greatest personality of the Romanian music; they have been written during various periods of time and represent obvious stages in a synthesis-endeavour towards achieving a most adequate comprehension of the manifold aspects that face us when dealing with George Enescu's work.

The first study, *George Enescu's Humanism*, a kind of prologue, deals with the "co-ordinates" of his music, with the high ideals and conceptions that lie at the core of the inner spiritual universe of the musician, such as "the concordance (...) between his thought and his art", "the firm integration in the people's culture (...) through the national character concept", "the cult (of the ... true great values) full of overwhelming humaneness" (as Man's Struggle with Fate in Enescu's opera *Oedipus)*. The next study, *Considerations on the Periodization of George Enescu's Work*, is a remarkable attempt, whose validity has been confirmed by the works of Romanian musicologists (e.g. the *"George Enescu" Monograph)*. This periodization comprises: 1) Enescu's Assertion (1897—1915); 2) His Maturity (1915—1937); 3) The Great Final Synthesis (1937—1955). The considerations on Enescu's structural-stylistic co-ordinates are very subtle and accurate.

The next three analytical studies represent the climax of the book: *Stylistic Elements of Enescu's Musical Language, Modal Aspects of Tone; Divisions in Enescu's Work* and chiefly *Categories of Creativeness in George Enescu's Musical Thinking*. The first of them, a revised and enlarged version of a 1965 study, is a wide-ranging and deep-going analysis of Enescu's modal devices, a connection between his seven-tone and pentatonic modal elements and the folk music ones, following them as they appear inside several basic works from all the three periods previously mentioned; Romeo Ghircoiașiu analyses here, too, the "X-motif" (George Enescu's own musical monogram) and the connotations of some quotations from other suchm onogram-motifs in universal music (e.g. B.A.C.H.). The second study deals with the relations among the untempered sounds used by Enescu, the ones of Zarlino's acoustic scale, the "pyens" from the "filled up" pentatonic scales, and, finally, those among the Romanian folk music modes. The last and the amplest study in this group, is devoted to various creative categories within Enescu's musical conception such as *the sensorial*, *the affective* (the latter being viewed in its most varied aspects: "tempo and agoge, expression and character", "the pattern of a possible musical dramaturgy", "the relation between "form" and "dramaturgy") and *the rational* (whose main aspects are, in the author's opinion, the following: "the meaning", "the freedom and the determination", the "determination" in its relation to the "rational factor proper", "the dichotomy-unity between «the subjective» and «the objective», "the drama within the creative process" and the principles engendered by it); all these are analysed against a musical-structural background in the frame of several creations such as *Impressions d'Enfance*, the last *String Quartet* the *Sonatas*, the *Symphony No. 3*, the *Octuor* and *Oedipus*, the analyses being accompanied also by a most interesting and instructive set of synthetic-tables.

The last four studies are a kind of epilogue to this comprehensive analysis. Thus, *Creative Beginnings with Enescu's and His Great Contemporaries' Art*, assigns young Enescu his right place within the very highly complex musical context of the beginning of the 20th century, among the other great musicians of the world, such as Bartók, Schönberg, Berg, Webern, Stravinsky, Zemlinsky, on the one hand, and Debussy, Mahler, R. Strauss on the other, to say nothing of his relation to the conceptions of Th. W. Adorno or even Th. Mann in his famous novel based on a musical subject, *Doktor Faustus*. In *Heracleides Pontius and Enescu's "Oedipus"*, Romeo Ghircoiașiu takes over the asseverations due to the ancient philosopher, showing that, in the last analysis, the myth of Oedipus is also of Thracian origin; the ancient Greek thinker is very categorical in his work, *Peri Mousiki*, that Oedipus's Thebans have taken over from the Thracians, among other things, also their music. Romeo Ghircoiașiu establishes the surprising identity of some untempered modes used by Enescu in *Oedipus* to certain ancient Greek modes. *A Still Unpublished Composition by George Enescu: Ode*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

To Iosif Vulcan, a study, published in a first form in 1959, analyses this work, — related in its spirit and style to "*The Ploughman*" *Chorus* and to the *Doina* — placing it within the context of the respective period and pointing out to its national-patriotic and mobilizing rôle. Finally, the last study, *The Rôle Played by George Enescu's Art within the Development of the Romanian Music School* shows George Enescu's moral and material impact on the young modern-contemporary Romanian music school through the eminent example of his own masterpieces, and through the "George Enescu" Composition Prize, set up by the composer and awarded between 1912 and 1946; besides, Romeo Ghircoiaşiu analyses also the motif-relations between George Enescu's works and those by Alfonso Castaldi, Mihail Jora, Paul Constantinescu, Theodor Rogalski, Sigismund Toduţă, Alfred Mendelsohn, Cornel Ţăranu, Theodor Grigoriu, Dumitru Bughici, Adrian Raţiu.

As a result of deep anlytical meditations on the Enescu phenomenon, *Studies in Enescu* ranks among the best Romanian musicological books, on both Enescu's work and the great creative valences, either national or universal, of Romanian music.

Constantin Stihi-Boos

* * * ENESCIANA II—III, *Georges Enesco, musicien complexe*, Bucarest, Ed. Academiei 1981, 247 p.

L'an 1981, « Année du centenaire Enesco » était marqué par une série d'événements prestigieux — depuis les nombreux concerts culminant avec le Festival « Georges Enesco », à la réédition des partitions, des disques de l'illustre compositeur roumain et jusqu'à la parution d'ouvrages de musicologie sur le thème du créateur et de l'œuvre.

Le volume ci-dessus est un recueil d'études, autant de contributions s'inscrivant sur la ligne d'un effort de synthèse dans le but de présenter sous divers angles la personnalité du musicien complexe que fut Georges Enesco.

Dès lors, Enesco compositeur d'une ampleur universelle, Enesco et son temps, Enesco interprète et professeur, Enesco musicien patriote humaniste — voici quelques-uns des aspects que dévoile cet ouvrage et qui sont révélateurs pour réaliser une image aussi complète que possible du grand homme.

L'univers de sa musique ressort d'études qui contiennent des données d'ordre historique, des généralités sur l'évolution du style énescien, aussi bien que d'études analythiques destinées à jeter la lumière sur le processus de création, sur le caractère spécifique et l'esthétique de sa pensée musicale. Sur cette voie se rangent les études signées par Romeo Ghircoiaşiu, Clemansa Firca, Octavian Lazăr Cosma, Mircea Voicana, Speranţa Rădulescu, Adriana Şirli, Titus Moisescu, Gabriela Ocneanu, Constantin Stihi-Boos, Gheorghe Firca; nous introduisant dans le monde fascinant de la création énescienne, ces études — qui se penchent sur l'œuvre entier, depuis les premiers opus aux plus tardifs — déterminent les coordonnées de l'évolution stylistique, le caractère unitaire et celui de continuité d'une création musicale qui, tout au long de son devenir, a fait preuve d'une force de synthèse toute spéciale et d'une teneur profondément signifiante.

Enesco dans le climat culturel du XXe siècle, connexités et interférences, Enesco en tant que moment de résonance aux amples répercussions dans la musique roumaine, Enesco, une pensée portée sur la synthèse ainsi qu'une force de génération particulière, voici certains autres aspects découverts par les études de Gabriela Ocneanu, George Pascu, Ion Potopin, Constantin Stihi-Boos, Ferenc László, Ianca Staicovici, Dragoş Tănăsescu, Lucia Monica Alexandrescu.

La pérennité de la création énescienne, profondément humaniste, irradiant un patriotisme de noble essence, la complexité de sa personnalité d'interprète et de pédagogue sont mises en valeur par les études de Viorel Cosma, Constantin Catrina, Enea Borza, George Manoliu, Ianca Staicovici.

Le volume que nous venons de présenter sommairement témoigne, par l'intérêt qu'il recèle et sa haute tenue, de l'effervescence de la recherche musicologique roumaine contemporaine, fécondée par le génie du grand compositeur dont l'année 1981 a célébré le centenaire de la naissance, donnant lieu, entre autres, à l'élaboration de ce recueil d'études énesciennes.

Hrisanta Petrescu

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

AVIS AUX COLLABORATEURS

La Revue Roumaine d'Histoire de l'Art *publie des travaux originaux, des notes et des comptes rendus des travaux de spécialité.*
La rédaction prie les auteurs de bien vouloir se conformer aux indications suivantes :
Les manuscrits en trois exemplaires seront remis à la rédaction, dactylographiés à double interligne ; chaque page aura 31 lignes à 62 signes, soit 2 000 signes. Les titres des revues seront abrégés conformément aux usances internationales. Le matériel iconographique (figures, graphiques, etc.), limité au nombre strictement nécessaire, sera numéroté et les légendes dactylographiées sur une feuille séparée. Les auteurs ont droit à 25 tirés à part gratuits. La responsabilité concernant le contenu des articles revient exclusivement aux auteurs.
Les manuscrits pour la Revue Roumaine d'Histoire de l'Art *seront remis à la rédaction dans l'une des langues de circulation internationale (russe, anglais, français, allemand ou espagnol), accompagnés, pour les auteurs de Roumanie, d'un texte roumain, à l'adresse suivante : 196, Calea Victoriei, 77104 Bucarest, Roumanie.*

REV. ROUM. HIST. ART, SÉRIE THÉÂTRE, MUSIQUE, CINÉMA,

TOME XIX, P. 1—94, BUCAREST, 1982

PRINTED IN ROMANIA

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Lei 40

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro